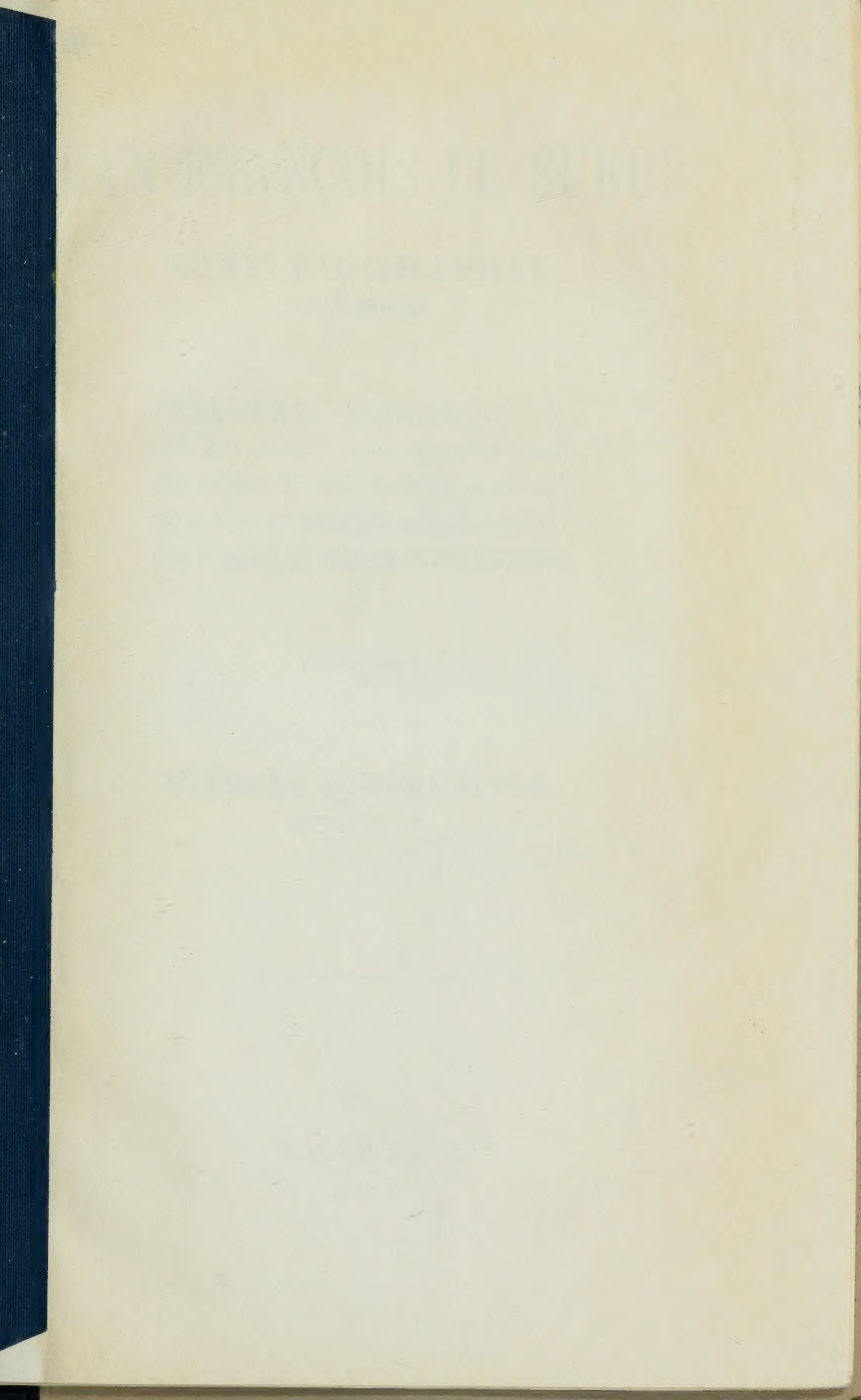
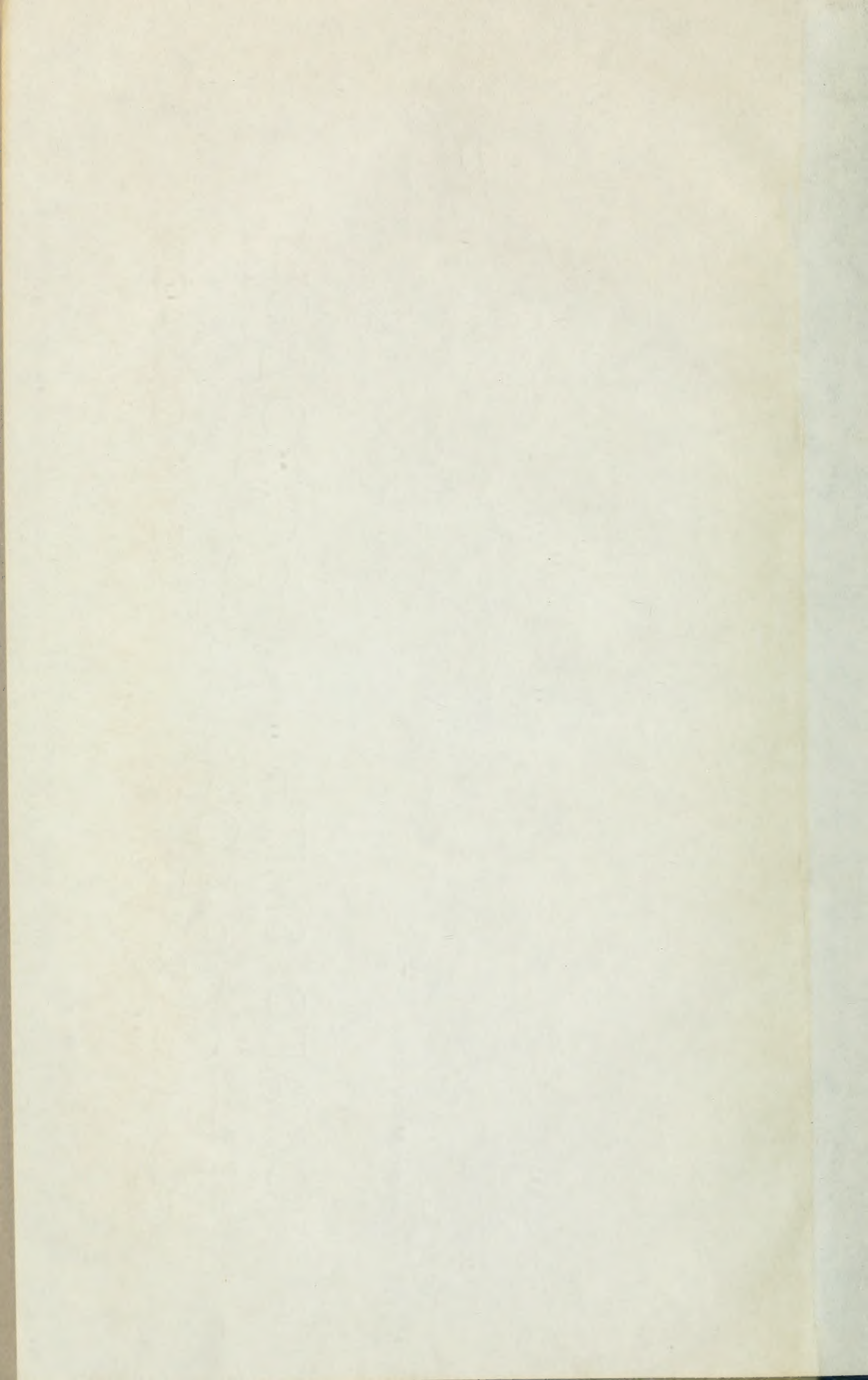
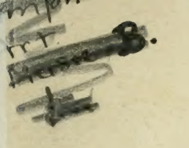


Buschkötter, Wilhelm Ludwig
Heinrich
Jean François Le Sueur









JEAN FRANÇOIS LE SUEUR

EINE BIOGRAPHIE

(TEILDRUCK)

INAUGURAL-DISSERTATION
ZUR ERLANGUNG DER DOKTORWÜRDE
DER HOHEN PHILOSOPHISCHEN FAKULTÄT
DER VEREINIGTEN FRIEDRICHS-
UNIVERSITÄT HALLE-WITTENBERG

VORGELEGT

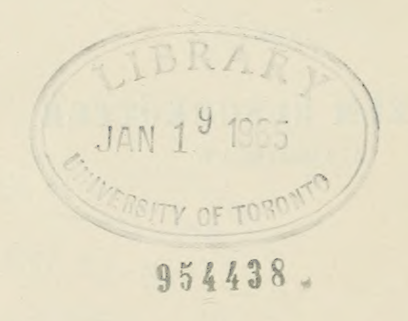
VON

WILHELM BUSCHKÖTTER
AUS HÖXTER I. W.

HALLE A. S.
1912

Referent: Prof. Dr. H. Abert.

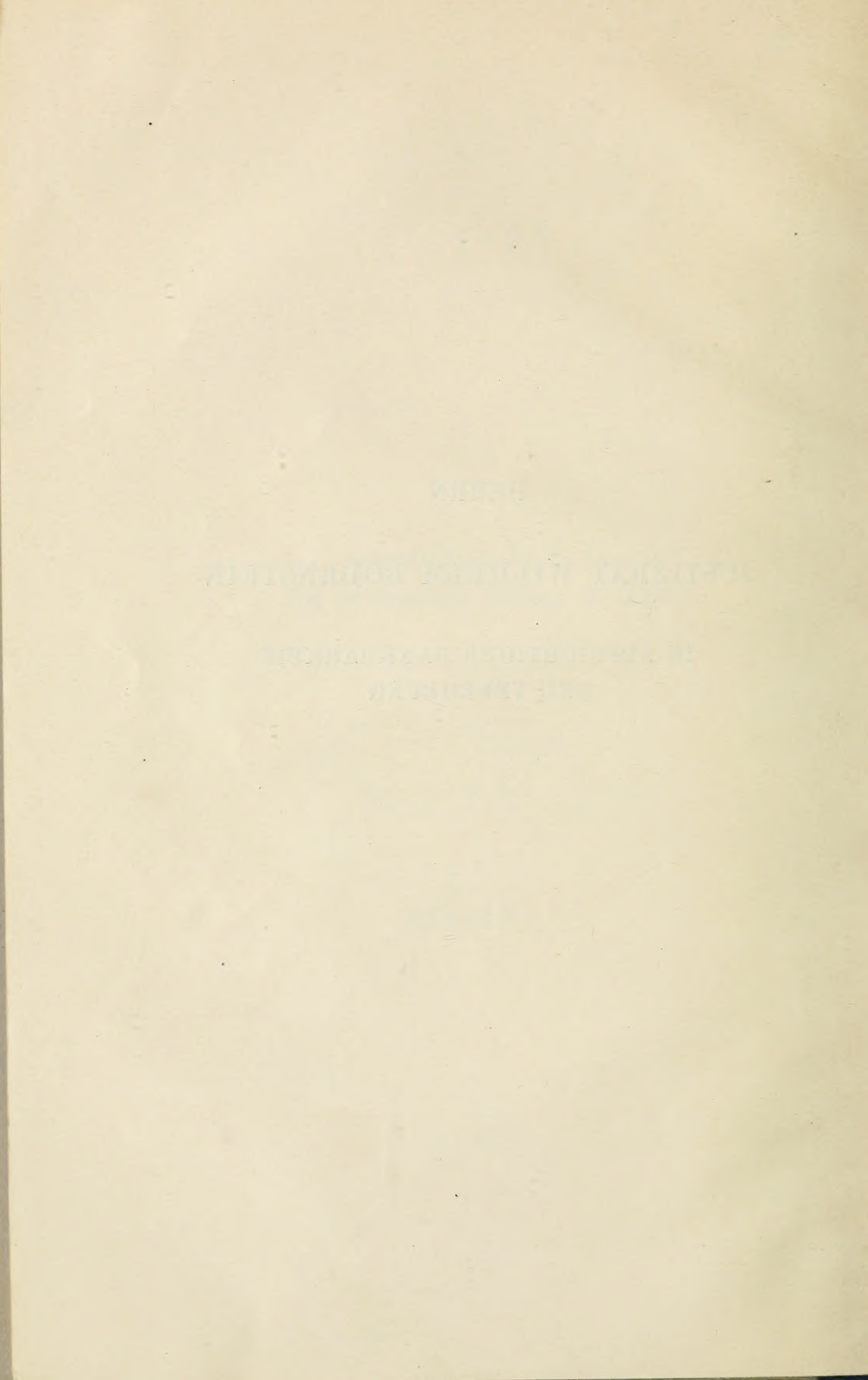
Tag der mündlichen Prüfung: 20. II. 1912.



HERRN

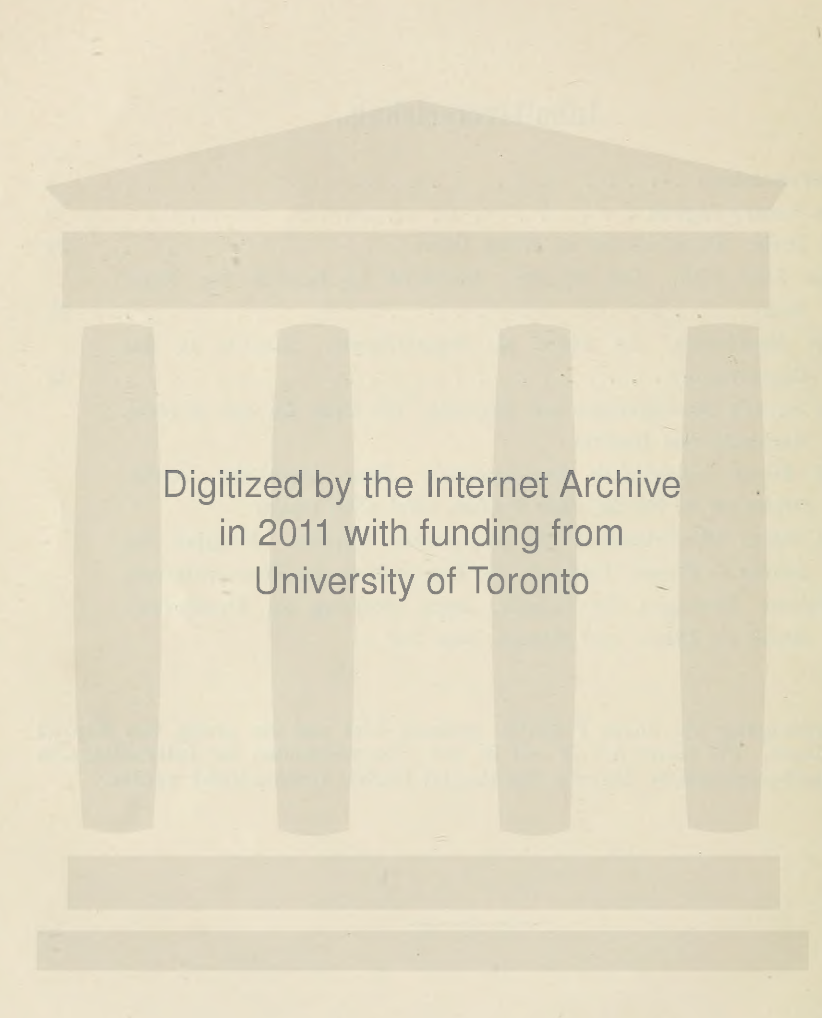
JUSTIZRAT WILHELM BODENSTEIN

IN AUFRICHTIGER DANKBARKEIT
UND VEREHRUNG



Inhaltsverzeichnis.

Mit Genehmigung der hohen Fakultät kommen hier nur die ersten vier Kapitel zum Abdruck. Die ganze Arbeit soll in den »Sammelbänden der Internationalen Musikgesellschaft«, Leipzig, Breitkopf & Härtel, veröffentlicht werden.



Quellen.

Fr. J. Fétis, *Biographie universelle des musiciens*, Paris 1861—1906 nebst Suppl. v. A. Pougin, Paris 1878—80.

R. Eitner, Biographisch-bibliographisches Quellenlexikon der Musiker und Musikgelehrten, Leipzig 1904.

L. Gerber, Neues historisch-biographisches Lexikon, Leipzig 1812—1814.

S. Schilling, Universallexikon der Tonkunst nebst Suppl., Stuttgart 1835, 1838, 1852.

E. Bernsdorf, Neues Universallexikon der Tonkunst, Dresden 1856—61.

H. Riemann, Musiklexikon, Leipzig 1909.

Choron, *Dictionnaire historique des musiciens*, Paris 1810—11.

Grande Encyclopédie du XIXe siècle.

Grand Dictionnaire du XIXe siècle.

Allgem. musik. Zeitung, (Jahrg. 1800—1837), Leipzig.

Journal de Paris, 1786 u. ff.

Mercure de France, 1786.

France musicale, 1839.

Journal de Spectacles, 1804.

Gazette musicale de Paris, 1842 ff.

Le Ménestrel, 1837, 1894, Nov. u. Sept.

Journal des Débats, 1835.

Le Guide Musical, 1904.

Clement-Larrousse, *Dictionnaire lyrique ou histoire des opéras*, 1897.

Crozet, *Revue de la musique dramatique en France* nebst Suppl., Paris 1872.

Fr. Hellouin, *Feuillets d'histoire musicale française*, Paris 1902.

D. Chouquet, *Histoire de la musique dramatique en France*, Paris 1837.

Abbé Chartier, *L'ancien chapitre de Notre-Dame de Paris et sa maîtrise*, Paris 1897.

C. Pierre, *Le conservatoire de musique et de déclamation*, Paris 1900.

J. Tiersot, *Les fêtes et les chants de la Révolution française*, Paris 1908. — Dieses ausgezeichnete Werk wurde besonders zur Darstellung der Beteiligung Le Sueur's an den Nationalfesten während der Revolution benutzt.

H. Boschot (*H. Berlioz*), *Jeunesse d'un Romantique*, I. Bd., Paris 1906.

J.-G. Prod'homme, H. Berlioz, Paris 1906.

Raoul Rochette, *Notice historique sur la vie et les ouvrages de J. Fr. Le Sueur*, Paris 1840. — Diese Broschüre ist wie die folgenden, bald nach Le Sueur's Tode erschienenen, sehr subjektiv gehalten. Sie entstand aus einer in Gegenwart der Witwe des Meisters gehaltenen Gedächtnisrede im *Institut de France* am 5. Okt. 1839.

Villagre, *Notice historique*, etc. — veröffentl. in den *Notabilités contemporaines* 1844, 1848, 1854. — V. war der Sekretär des Textdichters Baour-Lormiau. Er geht

nur tabellarisch auf die Werke ein, indes bringt er eine Reihe von Anekdoten, die ihm wahrscheinlich mündlich überliefert sind. Daß er Frau Le Sueur kannte, geht aus einigen Randbemerkungen in den zuerst erschienenen Aufsätzen hervor, die, wie Ch. Malherbe dem Verf. erklärte, von der Witwe des Meisters stammten.

Stéphen de Madeleine, *Notice historique sur la vie et les ouvrages de J. Fr. Le Sueur*, Paris 1844, bringt zum ersten Male eine Nachricht über die Abkunft Le Sueur's. Auch seine Schrift ist einem Lobeshymnus nicht unähnlich.

O. Fouque, *Les Revolutionnaires de la Musique*, Paris 1882. — Die in diesem Buche enthaltene Biographie ist die ausführlichste. Allerdings hat sie den Mangel, daß sie die vorhergehenden Broschüren nur erweitert, ohne von den Archiven eingehenden Gebrauch gemacht zu haben. Infolgedessen sind die Daten sehr ungenau, bisweilen falsch oder fehlen überhaupt. Es ist vielmehr eine Journalistenschrift, als die Arbeit eines gewissenhaften Biographen. Zudem ist F. von »der fixen Idee« (wie S. Servières richtig bemerkt) beherrscht, Le Sueur durchaus als Vorläufer Berlioz' aufzufassen.

Ducancel, *Mémoire pour Le Sueur*, Paris 1802. — Es ist dies die berühmte Verteidigungsschrift für Le Sueur gegen die Intrigen seiner Gegner im Conservatoire. Wenn auch sehr leidenschaftlich und parteilich geschrieben, stützt Ducancel als »défenseur officieux« seine Behauptungen auf Akten und Beweise (vgl. weiter unten in der vorliegenden Arbeit).

Le Sueur, Exposé d'une musique une.

Souvenirs de Blangini, Paris 1834.

Lajarte, *Bibliothèque musicale du théâtre de l'Opéra par 1876* ff.

H. Berlioz, Gesammelte Schriften, Leipzig 1907.

S. Servières, *Les oratorios de J. Fr. Le Sueur.* — Diese Arbeit erschien in dem *Tribune de St. Gervais* 1905 (Paris). S. gibt weniger eine musikalische Analyse, als vielmehr eine ungemein genaue Geschichte der Entstehung der kirchlichen Werke Le S.'s. Sie hat denselben wissenschaftlichen Wert, wie das angegebene Werk Tiersot's.

J. Kapp, Fr. Liszt, Berlin 1911.

Die Archive der Oper, des Konservatoriums und auch die Le Sueur betreffenden Dokumente der *Archives nationales* wurden dem Verfasser bereitwilligst zur Verfügung gestellt. Fast sämtliche Briefe an und von Le Sueur, Atteste, Zeugnisse, Ernennungen usw. wurden kopiert und lieferten ein ebenso reiches wie wichtiges Material für die vorliegende Lebensbeschreibung. Diejenigen Briefe und Dokumente, die vom Verfasser selbst in den Archiven eingesehen wurden, werden im Original abgedruckt.

I. Le Sueur's Jugend.

Am 15. Februar 1760 wurde zu Plessiel im Kirchsprengel von Drucat Jean François Le Sueur geboren. Das Dörfchen gehört zu der Grafschaft Ponthieu und liegt unweit der Stadt Abbeville[1]). Lange Zeit hindurch hatte man angenommen, das Geburtsdatum sei der 15. Januar 1763, bis es durch eine Schrift, betitelt »Souvenirs d'un musicien«[2]), richtiggestellt wurde. Dort heißt es wörtlich in dem Le Sueur gewidmeten Abschnitt: »Le Sueur wurde am 15. Februar 1760 zu Plessiel bei Abbeville in der Pfarrgemeinde von Drucat geboren«. Dieser Notiz fügt der Anonymus hinzu: »Die Taufakten der Pfarre zu Drucat tragen den Vermerk »*Jean F. Le Sueur né 15 février 1760*«.

Seine Abstammung war ein Gegenstand eifriger und langdauernder Diskussion; die eine Partei, unter ihnen Fouque und sein Verteidiger beim Conservatoire-Streite Ducancel, verfocht die Ansicht, Le Sueur sei der Sohn eines einfachen Bauersmanns. Ebenso wandte sich der Abbé Tiron dieser Meinung zu. Er hatte nämlich mit Jean François die Maîtrise[3]) zu Amiens besucht und behauptet[4]): Sein Mitschüler nannte sich einfach Sueur; er war der Sohn Jean Sueur's, eines armen einfachen Landmannes in der Pfarrgemeinde Drucat, zwischen Abbeville und Saint-Riquer in einer ärmlichen Hütte zur Welt gekommen. Wenn auch diese Versicherung eines einzelnen Schulkameraden einwandsfrei zu sein scheint, so ist sie doch nicht bestimmend. Der Name weist nämlich mehrfache Versionen auf: bald liest man Sueur, bald Sueu, dann wieder Lesueur und schließlich Le Sueur. Wenn also der kleine François sich nur Sueur in der Schule nannte, so ist das noch kein Beweis für die Einfachheit der Verhältnisse, denen er entstammen sollte. In den Archiven der Pariser Großen Oper findet sich folgendes Dokument:

---

1) Im Somme-Département, einige Stunden von Paris.
2) Vgl. Fétis-Pougin.
3) = Singschule, vgl. S. 5 ff.
4) *France musicale d'Escudier* vom 17. Oktober 1839.

Actes de Mariage et de naissance du grand-père et du père de notre cousin d'Abbeville, tels qu'il me les a communiqués, pour les dates et différence du nom pour les mêmes personnes.

Le 20 Juillet 1734 paroisse d'Auchenne-ville mariage de François Le Sueur (Grand-Père)[1]*, fils du défunt Antoine Le Sueur, et d'Antoinette Mellier en présence de Antoine Le Sueur, frère du dit Le Sueur de François Mellier et ont signé François Sueur, François Mellier, Antoine Sueur et Nortier curé*[2]*.*

Père (Vater unsres Le Sueur) *le 24 avril 1738 a été baptisé François Le Sueur, fils de François Le Sueur et d'Antoinette Mellier, son épouse. Parrain François Mellier démeuré à Limetcourt (Mellier frère de la dite Mellier), la Maraine Marie Cathérine Le Sueur, sœur du dit François Le Sueur et ont signé etc.*[3]*.*

Hier haben wir also bereits in einem Zeugnis die verschiedenen Wendungen desselben Namens.

Stéphen de Madeleine[4] wies zum ersten Male auf Grund »eingehender und verbürgter Nachforschungen« auf die Verwandtschaft und die Abstammung Le Sueur's hin. Sein Vater war — nach Madeleine — einer der zahlreichen Nachkommen einer alten adligen Familie von Ponthieu, die sich in verschiedenen Ämtern, in der Geistlichkeit, im Heeresdienst und in den Künsten ausgezeichnet hatten. Die Verwandtschaft mit den vornehmen Häusern der Picardie, den Familien der Crequi und Rambure vereinigt, läßt sich bis zum Jahre 1192 zurückverfolgen, wo Pierre Sueur Schöffe von Abbeville war.

Eine andere Linie ist die der Häuser Sublet, Castillon, Latoissière, Rosie de Tudert, d'Ailly, de Bragelongue, de Seguier und endlich de Balincourt, welche Städten, wie Boulogne, Saint-Valery sur Somme und Abbeville, Bürgermeister, sowie Gerichtsschöffen eine lange Zeit hindurch geliefert hat.

Die Le Sueur's endlich von Frênes, d'Esquetot, de Saussie und de Saint-Quen gehen in gerader Linie auf Eustache Le Sueur, den berühmten Maler zur Zeit Ludwigs XIV. zurück. Unser Jean François ist nun ein Urgroßneffe des Eustache Le Sueur. Choron[5] u. v. a. m. schließen sich dieser Anschauung Madeleine's an.

Zu dem durch den *Etat Civil* festgelegten Tatsachen kommt nun auch noch ein Zeugnis, das von einem Le Sueur selbst stammt[6]. Er, unser Jean François, mußte dieses Dokument[7] seinerzeit dem Großkanzler der Ehrenlegion zur richtigen Ausfertigung des Diploms vorlegen.

---

1) scil. unseres Le Sueur.
2) Es ist merkwürdig, daß die Gattin nicht mitunterzeichnet hat.
3) Leider war der Verfasser jenes Dokumentes nicht festzustellen.
4) *Notice historique* in den *Fastes artistiques*, 1844.
5) *Dictionnaire historique de musiciens.*
6) In den Opernarchiven bewahrt.
7) Wörtlich hier mitgeteilt.

Je soussigné atteste à tous ceux à qui il appartiendra, que je suis très proche parent de Le Sueur, inspecteur de l'enseignement du Conservatoire de Musique, et que je suis né comme lui au peu environ d'Abbeville, département de la Somme. J'atteste, que tous nos ancêtres jusqu'à moi se sont toujours appellés Le Sueur, dans leurs actes de naissance, de mariage et mortuaires; et que quelques actes signés Sueur ou Le Sueur ou Sueu dans les églises de Village ne viennent que d'une prononciation corrumpue par les paysans Picards, qui ont quelquefois laissé glisser cette faute dans leur signature. Dans tous les actes des Eglises de la ville nos parents les plus proches se nomment constamment Le Sueur, dans leurs actes naissances, etc. — J'atteste que Eustache Le Sueur, peintre sous le règne de Louis XIV fut toujours regardé, par la tradition dans le Ponthieu et dans notre famille, comme fils d'un Le Sueur . . .

J'atteste que Le Sueur (des Frennes) mort à Caen vers la fin du siècle dernier et qui était croix de Saint Louis pensionné par Louis XV était notre très proche parent; que Le Sueur, capitaine de Cavallerie, qui s'était distingué avec tant d'honneur dans les guerres de Hannovre était également de notre famille et né dans notre pays; que les registres de plusieurs ci-devants seigneurs du Duché de Ponthieu ont souvent mention de beaucoup de fiefs nobiliaires, qui ont appartenu autrefois à notre famille qu'ils appellent famille disstinguée et honorée dans le Ponthieu; qu'il est de notoriété et de tradition dans le ci-devant Duché de Ponthieu, que Nicolas Le Sueur, qui a donné une excellente traduction de Pindare en vers latins publiée à Paris 1582 était notre proche parent; que ce même Le Sueur devint conseiller, puis Président au parlement de Paris, où il s'est conduit avec l'honneur et distinction; il est mort en 1594. Sa vie est rapportée dans l'ouvrage intitulé »les Trois siècles de la France«. J'atteste aussi que Le Sueur qui fit le voyage de Rome au milieu du siècle dernier, où il fut réligieux français, qui donna un commentaire célèbre sur les principes de Newton avec un traité du calcul intégral et qui fut membre de l'Académie des Sciences de Paris, était également de notre famille et notre proche parent; il est mort en 1770 . . . Sa vie est également rapportée dans »les Trois Siècles de la France.« Il est de notoriété à Abbeville et dans tout le Ponthieu, . . . que leur déchéance de leur richesse ne fut dûe qu'à la représentation qu'ils mirent à l'honneur d'avoir dans les armées de France; qu'ils ne sont plus aujourd'hui pour la plupart que de simples fermiers, vivant encore avec honneur, probité et excellente réputation; beaucoup de leurs enfants étaient toujours protégés à Versailles . . . La ci-devant famille royale leur donnait souvent auprès d'elle des places de distinction et toujours au-dessus de leur état actuel. Rien de si facile que d'en acquérir toutes les preuves. La plupart y avait depuis longtemps de places d'Ecuyers; un nommé de la Croix, marié avec une tante de Le Sueur, de l'inspecteur de l'enseignement du conservatoire, soeur de son père est morte à Versailles dans l'une de les places avant la révolution et pensionnée.

Il est encore de notorité dans le Ponthieu que fort souvent les enfants de plusieurs ci-devant seigneurs, entre autres, ceux de Bray, près de Abbeville ont été reçus à l'école militaire sur la seule recommandation de la famille Le Sueur[1]*.*

Pour faire connaître enfin les erreurs commises dans les actes de la famille de Le Sueur, j'atteste encore, moi, et je puis l'affirmer que lors de mon mariage

---

1) Man sieht, welch hoher Achtung sich die Le Sueur's erfreuten.

ayant écrit au ci-devant curé du lieu de ma naissance de m'envoyer les titres nécessaires, je fus surpris de ne voir sur mon extrait de baptême que le nom Sueur. Je renvoyai cet extrait à mon frère aîné (ci-devant procureur), qui seul était muni des titres de notre branche, d'après toutes ses recherches, qui remontèrent jusqu'à 300 ans de génération en ligne directe, il ne trouva que moi seul baptisé sous le nom Sueur, tandisque tous mes frères, sœurs et aïeux l'étaient sous celui de Le Sueur........ Pour rétablir mon vrai nom, je fus obligé de faire faire un acte de notoriété, attesté par deux habitants de ma commune, dont la minutte est restée chez le citoyen Charpentier, notaire à Paris, rue de l'arbre 6.

Paris, le 4. Thermidor au X de la république (= 22. Juli 1802).

Le Sueur,
Rentier et employé à la Mairie du I. département de Paris,
Rue de St. Honoré 67 div. de la Place Vendôme.

Vu par nous Maire du I. département de Paris pour la légalisation de la signature du citoyen Le Sueur apposée de l'autre part signé:

Le Cordier, Pannequins.

Dieses Dokument ist zweifellos richtig, und es ist wohl kaum zu bedauern, daß Xaver Boisselot, der spätere Schwiegersohn Le Sueur's, seine Absicht, eine authentische Genealogie des Meisters zu veröffentlichen, nicht ausgeführt hat.

Die Eltern Jean François' bestimmten ihn zur Priesterlaufbahn. Die ersten Jahre des Knaben waren einförmig und ohne irgendwelchen besonderen Einfluß auf ihn. Eines Tages jedoch — so berichtet die Überlieferung — trat ein Ereignis ein, das bestimmend für seinen Lebenslauf werden sollte. Es war im August 1767, als ein Regiment Infanterie auf dem Wege nach Abbeville Plessiel passierte. Jean François befand sich mit Knaben seines Alters auf dem Felde, wo sie den Eltern bei der Ernte zu helfen hatten. Mit klingendem Spiel marschierten die Soldaten durch das Dorf. Der Eindruck, den die Musik auf den Kleinen machte, war ganz außerordentlich. Er kannte bisher nur die einfachen Lieder aus der Dorfkirche, in der es nicht einmal eine Orgel gab. Voller Bestürzung und Verwunderung zugleich ruft er aus: »*O, plusieurs chants à la fois!*«[1]) Es ist ein Beweis von dem überaus feinen Gehör, wenn der siebenjährige Knabe sogleich mehrere Stimmen heraushörte. Das Entzücken über die Musik in ihm ist so groß, daß er neben den Soldaten im Sonnenbrand und Staub der Straße herläuft. Er kann sich auch von dem Anblick der im Sonnenschein blitzenden Hörner und Trompeten nicht

---

1) Diese Anekdote wird zum erstenmal von de Pongerville (Schriftsteller, Mitglied der Académie française, geb. 3. März 1792, gest. 12. Jan. 1870) erzählt in dem *Grand dictionnaire universelle du XIXe Siècle* und von sämtlichen Schriftstellern, die sich mit Le Sueur's Leben beschäftigen, aufgenommen.

losreißen, als die Musiker ihre Instrumente abgesetzt uud die Bauersleute, die den Soldaten ebenfalls ein Stück Weges folgten, wieder heimgekehrt sind.

Die Musik muß noch einmal ertönen, so denkt er; sein Wunsch geht in Erfüllung; allein nun versagen endlich die kleinen Beine den Dienst und totmüde sinkt er am Straßenrain hin, wo ihn augenblicklich tiefer Schlaf umfängt. So finden die besorgten Eltern ihn am Abend. Einige von den Bauern, die den Eltern beim Suchen ihres Kindes geholfen haben, glauben in diesem Ereignis ein Zeichen der Vorsehung zu sehen und suchen die Eltern zu überreden, ihren Sohn die Musikerlaufbahn einschlagen zu lassen.

»*L'enfant éprouve une crise, puisqu'il s'obstine à chanter et à musiquer, placez-le à la maîtrise des chanoines d'Abbeville, et il y chantera tout à son aise et peut-être plus qu'il ne voudra*«.

Die Eltern haben aber andere Absichten. Bald darauf kommt er in die Schule Saint-Vulfran zu Abbeville, die er jedoch nach drei Jahren mit der Singschule von Amiens vertauscht. Er hatte diesen Wechsel seiner prächtigen großen Sopranstimme zu verdanken, die dem ehrwürdigen Bischof von Amiens, Delamotte, und einem Literaten namens Gresset aufgefallen war[1]. Hier wurde er nicht allein Chorknabe der Kirche und Singschule, sondern auch Schüler des Gymnasiums.

Die sogenannten Maitrisen[2] oder Singschulen waren damals die einzigen Anstalten, in denen man Musik studieren konnte; sie gehörten zu Gymnasien, die ihrerseits wieder unter der Direktion und Aufsicht des Ordens standen. Die musikalischen Zöglinge der Schulen hatten ausnahmslos im Kirchenchor mitzusingen. Die Eltern, die ihre Kinder in diese Anstalt aufnehmen lassen wollten, hatten sich zu verpflichten, zehn Jahre lang für sie die Unterrichts- und Unterhaltungskosten zu bezahlen. Nach Absolvierung des Gymnasiums stand den jungen Leuten natürlich die Wahl ihres Berufes frei.

Bis zur Gründung des *Institut national de musique* im Jahre 1793 waren diese Maitrisen für die Musikpraxis von hoher Bedeutung. Im 16. und 17. Jahrh. bestand eine fruchtbare Konkurrenz unter ihnen, die die Einrichtung von Musikgesellschaften und Kompositionswettbewerben nach sich zog. Auch dadurch wurden sie zu einem wichtigen Faktor des musikalischen Lebens, daß die Zöglinge bei jeder liturgischen Feier den Chor zu stellen hatten und so die fromme Erbauung der Kirchgänger vertiefen konnten.

Freilich gab es auch in diesen Schulen Mißstände. So erzählt ein

---

1) Ducancel, *Mémoire pour J. F. Le Sueur*, S. 10. Paris 1802.
2) Vgl. Michel Brenet in der *Grande Encyclopédie.*

Mönch[1] de Lascar en Béarn, genannt Jean de Bordenave, in seinem Buch *Estat des églises et cathedrales publics 1643*, daß die Lehrer gar zu oft die unerfahrenen Jünglinge sich selbst überließen und für ihre Erziehung außerhalb des Unterrichts nichts taten. Wenn sie dann die Anstalt verließen, seien sie »*Ribleurs de nuit*« und »*Coureurs*« geworden. In allen Fällen waren also diese Maitrisen keine guten Sittenschulen.

Unter Ludwig XIV. gab es etwa 400 solcher Singschulen[2], während die mit ihnen verbundenen Gymnasien sehr in der Minderzahl waren. Die Leitung jener war entweder nachlässig oder fehlte häufig ganz. Gleichfalls war der Mangel an Lehrern sehr groß. »Während in Italien und Deutschland die Tradition Konservatorien und Schulen aufrecht erhielt, sowie den musikalischen Geschmack ausbildete, war unser Land sozusagen in Barbarei versunken« — heißt es bei Fouque. Es ist daher begreiflich, wenn die Knaben in diesen Maitrisen häufig nicht mehr als ein wenig singen, lesen und schreiben lernten.

In Amiens war der Unterricht ziemlich straff. Morgens wurde durch einen Abbé Musikunterricht erteilt, nachmittags lernten die Knaben bei einem Priester Latein[3]. Hier war es also, wo Jean François sich zuerst mit den alten Sprachen beschäftigen durfte. Er erledigte seine Arbeiten mit dem größten Eifer und legte somit den Grund für seine spätere hohe Allgemeinbildung. Die musikalische Erziehung war den Verhältnissen nach sehr gut und sorgfältig. Freilich erstreckte sich die musikalische Unterweisung nur auf Harmonielehre; von Kontrapunkt oder gar von Kompositionslehre, die die Lehrer meistens auch nur dem Hörensagen nach kannten, kein Wort. Auch den theoretischen Aufgaben widmete der Knabe seine ganze Kraft. Oft erhob er sich nachts, um für sich selbst zu arbeiten[4].

Mit dem 15. Lebensjahre verlor Le Sueur seine schöne Sopranstimme und trat nunmehr in das Collège[5] von Amiens ein, um hier die Grundbegriffe der Philosophie zu studieren und seine Beschäftigung mit den alten Sprachen fortzusetzen. Noch immer wollten seine Eltern sowie Verwandte, er solle Geistlicher werden. Allein die ruhmreiche Laufbahn seines Großonkels, Eustache Le Sueur, des Malers der Karthäuser, erschien ihm begehrenswerter, und insonderheit war es die große Liebe zur Musik, die seinen Weg bestimmte[6].

Der Vater war zu vernünftig, um sich allzulange den Plänen und

---

1) Vgl. *Grand Dictionnaire.*
2) O. Fouque, *Les Revolutionnaires de la Musique.* Paris 1882.
3) Boschot, *Jeunesse d'un Romantique.* Paris 1905. S. 148.
4) Madeleine, *Notice historique de Le Sueur.* Paris 1844.
5) *Collège* = Gymnasium.
6) Berlioz, *Mémoires.* Biogr. Notiz über Le Sueur.

Wünschen seines einzigen Sohnes zu widersetzen. Der junge Le Sueur konnte infolgedessen seinen kirchlichen Musikstudien wieder mit größtem Eifer obliegen, wobei ihm aber noch so viel Zeit blieb, daß er in dem Collège von Amiens Aufsätze schrieb, die sich durch ihren geistvollen Inhalt auszeichneten[1].

Es gelang ihm auch, einige seiner Kompositionserstlinge in den Singschulen die häufig Wettbewerbe für junge Musiker veranstalteten, aufführen zu lassen[2], und bald nannte man seinen Namen als den eines angehenden tüchtigen Komponisten. Es ist uns leider nicht bekannt, welche Werke er damals aufführte, und auch nicht, wo. 1778 hatte er seine Studien am Collège beendet und machte ein Abgangsexamen. Kaum hatte der Achtzehnjährige Amiens verlassen, als er in der Eigenschaft eines Kapellmeisters an die Kathedrale von Séez in der Normandie berufen wurde. Unter dem alten Régime[3] bedurfte ein Kapellmeister eines Zeugnisses der Kirche, die er verließ, wenn er eine andere Stellung antreten wollte. Der Tenor dieser Dokumente war die Bescheinigung über tadellose Lebensführung. Jene in den Archiven der Oper befindlichen Schriftstücke weisen, obschon Originale, fast durchweg Daten auf, die in die Zeit der Republik fallen. Es ist anzunehmen, daß Le Sueur sich diese Atteste später noch einmal hat ausfertigen lassen[4]. Dennoch mögen sie hier der Reihe seiner Ämter nach zitiert werden, da sie uns Auskunft über seine Kirchenstellungen geben[5].

Es heißt in dem Zeugnis von Amiens:

Nous soussignés anciens chanoines de l'Eglise-Cathédrale d'Amiens, certifions à qui il appartiendra que le citoyen Jean François Le Sueur natif du Plessiel paroisse de Drucat près Abbeville—actuellement inspecteur de l'enseignement au Conservatoire de Musique à Paris—a passé l'espace de cinq ans dans la maîtrise ou école de musique de notre Chapitre, où il s'est distingué par sa société, ses bonnes mœurs, sa bonne conduite et ses talents rares pour la Musique et surtout pour la Composition, quoique dans un âge encore tendre. Ce qui lui a mérité ses applaudissements et les recompenses du Chapitre et que de là il a été continué ses études de latin au Collège d'Amiens où il a été également estimé.

En foi de quoi nous avons délivré le présent pour servir et valoir ce que de raison.

Fait à Amiens le 20 Thermidor (= 6. August 1802) *l'an X de la République française.*

Gallas, ancien Chanoine.

Signé Bebray, Maire; Voclin, Vicomte général du Diocèse d'Amiens le 21. Thermidor au X.

---

1) St. Madeleine, *France musicale* 1839.
2) Berlioz, a. a. O.
3) Ducancel, a. a. O. S. 10, 11.
4) Gelegentlich der Zwistigkeiten im Conservatoire mit Sarette. Vgl. weiter unten.
5) Die Dokumente wurden sämtlich wörtlich kopiert.

Der Wortlaut des Zeugnisses von Séez ist folgender:

Nous soussignés prêtres, anciens membres du ci-devant Chapitre de la Cathédrale de Séez, certifions à qui il appartiendra que le citoyen Jean François Le Sueur, natif du département de la Somme, a été attaché à notre ci-devant Eglise pendant les ans mil sept cent soixante dix-huit et mil sept cent soixante dix-neuf, en qualité de maître de Musique; et que durant tout ce temps, il n'a pas cessé de nous donner des preuves d'une conduite sage, solide et éclairée et d'un zèle infatigable à employer à la gloire de la réligion le rare talent qui lui a départi la nature. Nous attestons de plus, qu'il n'a quitté l'Eglise qu'en emportant nos regrets et que pour occuper dans la capitale une place plus avantageuse au progrès de son talent.

En foi de quoi nous lui avons délivré le présent, pour lui valoir ce que de raison.

Fait à Paris le cinq Vendémiaire l'an onzième de la République [= 26. September 1803].

P. D. La Mondière, prêtre;
Cheradamelle, prêtre.

Ein Jahr später, 1779, verließ er bereits diese Stellung wieder; er wandte sich, wie es in dem Zeugnis auch heißt, nach Paris, um bei dem Musikmeister der Saints-Innocents-Kirche, dem Abbé Roce[1]), seine Lücken in der technisch-musikalischen Bildung auszufüllen. Der jugendliche Kapellmeister fühlte, daß er auf den Singschulen noch nicht genug für einen tüchtigen Komponisten gelernt hatte. Abbé Tiron[2]), sein einstiger Mitschüler, sagt von ihm, in seinen Kenntnissen sei er — Le Sueur — noch nicht sehr weit fortgeschritten. Sein Lehrer Roce war nach Madeleine[3]) »ein mittelmäßiger Komponist, dagegen ein guter Theoretiker«, der in hoher Achtung bei den Pariser Musikern stand. Er fand großen Gefallen an dem aufgeweckten, begabten, jungen Musiker und ließ ihn als Unterkapellmeister bei der Saint-Innocents-Kirche, welche Stelle gerade vakant war, anstellen[4]). Es ist als sicher anzunehmen, daß Le Sueur während seines ersten Aufenthaltes in dem Zentrum des wissenschaftlichen und künstlerischen Lebens Frankreichs die Werke Glucks' kennen gelernt hatte. In dieser Zeit nämlich, am 17. Mai 1779, wurde die »Iphigenia auf Tauris« aufgeführt, und diesen Tag, der bekanntlich ein völliger Sieg der Gluckisten über die Piccinisten bedeutete, dürfte der junge Kirchenkapellmeister sicherlich mit erlebt haben. Auffällig ist es freilich, daß wir darüber kein Wort erfahren haben. Daß Le Sueur den deutschen Meister selbst kennen gelernt hätte, ist von der Hand zu weisen, da er doch in diesem Falle bestimmt von ihm gesprochen hätte. Einen

---

1) Es ist dem Verf. leider nicht gelungen, über Roce etwas Näheres zu erfahren.
2) *France musicale*, 1839.
3) *France musicale*, 1839.
4) Ein Zeugnis von dem Kapitel dieser Kirche fehlt in den Archiven der Oper.

Beweis für unsere Annahme, daß er die Gluck'schen Werke schon damals kennen lernte, sind die häufigen Gluck und seine Opern betreffenden Zitate in seinem *Exposé*, einer Art Kompositionslehre, die er 1787 in Paris veröffentlichte[1]. Welch ungeheuren Einfluß die Kompositionen Gluck's auf den jungen Musiker machten, läßt sich ja denken. Überhaupt wurde Gluck sein künstlerisches Ideal.

Eine Anekdote aus dieser Zeit berichtet Berlioz in seinen Memoiren[2].

Le Sueur war noch Dirigent an der Kapelle von St. Innocent, als ein merkwürdiger Umstand eine Idee, die er trotz der warnenden Verweise seines Priesters seit langem in sich trug, zur Reife brachte, nämlich den Wunsch, für die Bühne zu schreiben.

Als er eines Tages im Tuileriengarten spazieren ging, sah er einen Mann vorübergehen von großem starken Wuchs, mit ernsten Zügen, träumerischer und zugleich leidenschaftlicher Miene, der, in einen ungeheuren Pelz gehüllt, ein Bambusrohr in der Hand trug, das eher einer Keule als einem Stock glich. Die Spaziergänger blieben stehen, um den Fremden zu betrachten, und bald war die Zahl der Neugierigen, die sich um ihn drängten, so angewachsen, daß er sich genötigt sah, aus dem Garten zu entweichen.

Der junge Kapellmeister, der mitten unter der gaffenden Menge gestanden hatte, fragte sich mit Staunen, wer dieser Mensch sein könnte, der in einem öffentlichen Garten die Aufmerksamkeit aller Leute auf sich zog. Einige Worte von Passanten gaben ihm Aufschluß darüber: Es war Gluck. Von diesem Moment an träumte er nur noch vom Theater und machte sich auf die Suche nach einem Text, um zeigen zu können, daß »auch er ein Maler sei«.

Daß Le Sueur die »Malerei« für das Höchste und Vornehmste in der Musik hielt, erfahren wir später, nicht nur aus seinen geistlichen Werken, sondern auch aus seinen dramatischen Kompositionen. In seiner »Darlegung einer einheitlichen und imitativen Musik« spricht er ausführlicher von dieser Auffassung[3].

Nach kaum Jahresfrist nahm Le Sueur Abschied von Paris und wurde zum Kapellmeister der Hauptkirche von Dijon ernannt. Er konnte sich hier bald der Gunst einer Reihe hochgestellter und geistig bedeutender Persönlichkeiten erfreuen[4]. Namentlich waren es der Erzbischof de Vogue, ein leidenschaftlicher Freund der Musik, sowie de Vergennes, französischer Gesandter in Venedig, der einen Teil des Jahres in Dijon zuzubringen pflegte, die ihn sehr protegierten und in jeder Weise höchst anregend auf den jugendlichen Musiker einwirkten. De Surget, ein Stadtrat, stellte ihm seine an Partituren überaus reiche Bibliothek in freigiebigster

---

1) Vgl. weiter unten.
2) Im 9. Bande: Die Musiker und die Musik.
3) Vgl. weiter unten.
4) Ducancel, a. a. O. S. 11.

Weise zur Verfügung. Mit glühendem Eifer warf sich François auf das Studium der großen italienischen, deutschen und französischen Meister. Ebenfalls erwiesen La tour du Pin, Gouverneur von Dijon, sowie der Schatzmeister der Bourgogne, de Montigny, ihm große Freundlichkeiten. Auch ihre Bibliotheken waren für Le Sueur, der hier die Texte lateinischer und griechischer Schriftsteller fand, stets geöffnet.

Drei Jahre später, die in eifriger Arbeit an der Kirche zu Dijon dahingegangen waren, kam er als Chordirektor zu Beginn des Jahres 1782 nach Mans. Es war dies eine weit bedeutsamere Stellung. Mit zahlreichen vortrefflichen Empfehlungen des Kapitels, das er verließ, versehen, trat er am 11. Mai 1782 sein Amt in Mans an.

Das Attest von Dijon hatte folgenden Inhalt[1]):

Nos Decanus, Canonici et capitulum insignis ecclesiae Cathedralis Divionensis St. Stephani, notum facimus et attestamur omnibus et singulis hasce litteras inspectoris [sic!] magistrum Joaneum Franciscum Le Sueur ambionensis, per tres annos in nostra dicta ecclesia bonis probisque moribus ornatum pie et laudabiliter cum sacramentorum frequentatione vitam instituisse assidue et devote divinis officiis interfuisse necnon puerorum chorum ac musicos praefuisse, munia summa cum laude exercuisse; in suorum fidem praesentes ei concepimus sub signo D. D. Decani, secretariique nostri chirographo, hasque sigilo capituli nostri curavimus.

Datum. Divione in capitulo nostro.
Die 24. mensis Maio anno Dei 1782.

Fevret,
Vicarius generalis et Decanus.

Nach Verlauf von etwa 8 Monaten erging an Le Sueur die Aufforderung, in Ausübung der gleichen Pflichten nach Saint Martin von Tours zu kommen. Wohl bot das Kapitel in Mans ihm ein höheres Gehalt und ließ auch nichts unversucht, ihn zu halten. Indessen entschied sich Jean François für die Annahme der neuen Stellung, da sie für ihn gewissermaßen der Vorhof von Paris wurde. Der junge Kapellmeister steckte sich in der Tat seine Ziele nicht zu niedrig, und nach verhältnismäßig kurzer Zeit sollte er auch zum zweiten Male die Metropole Frankreichs betreten.

Das Zeugnis von Mans (24. Januar 1783) spricht von Le Sueur außerordentlich lobend und lautet:

Canonici et capitulum insignis ecclesiae Enomanensis, Decano absente, universis praesentes litteras inspectoris [sic!] salutem in Domino, notum facimus et attestamur magistrum Joaneum Franciscum Le Sueur elevicum Dioecesis ambianensis receptum die undecima maii 1782 in magistrum psalletae [sic!]

1) Wir haben hier zum ersten Male das alte Datum.

nostrae nobis semper visum fuisse optimis moribus imbutum, pie et laudabiliter dixisse et omnibus suis officiis satisfecisse, in quorum fidem praesentes litteras testimoniales sub sigillo nostro necnon chirographo secretarii nostri ordinarii.

Datum in capitulo die Veneris vigesima quarta januarii anno Domini milesimo septingentesimo octogesimo tertio sub sigillo nostro necnon chirographo secretarii nostri.

Peo [?] Malmonche
Prêtres.

Leider treten bei den Zeugnissen die Berichte über seine musikalische Tätigkeit fast gänzlich in den Hintergrund. Und wir müssen uns auf die durchweg vorzüglichen Atteste verlassen und annehmen, daß er auch als Musiker seinen Platz mit Ehren ausfüllte. Ein Zeichen dafür ist ja auch der häufige Wechsel der Ämter mit denen größerer Städte. Übrigens komponierte er in Tours 3 Motetten: »*Beati omnes qui timent dominum*«, ein »*Stabat mater*« mit Orchester und einen Psalm »*Super flumina Babylonis*«.

Le Sueur war vom Glück begünstigt. Noch weilte er kein Jahr in Tours, als von Legros, dem Intendanten der königlichen Oper in Paris, an ihn die Aufforderung erging, in den von Philidor eingerichteten *concerts spirituels*[1]) einige seiner Werke aufführen zu lassen. Nur zu gern folgte Le Sueur dieser Einladung; hoffte er doch auf Erfolg und damit auf die erste Kapellmeisterstelle an Saints-Innocents, die durch das Ausscheiden seines früheren Lehrers Abbé Roce frei geworden war.

Unmittelbar vor seiner Abreise spielte sich in dem Kapitel zu Tours eine heftige Szene ab, die uns zeigt, welch aufbrausender, aber auch zartfühlender Mensch Le Sueur war[2]).

Als er vor versammeltem Kapitel seinen auf einen Monat lautenden Urlaubspaß für Paris erhalten hatte, erklärte Le Sueur, er schulde den Lieferanten noch 400 Livres — der Kapellmeister hatte nämlich die Musiker für die Tage eines Festes, bei dem sie mitwirkten, zu unterhalten — für die Kosten einer Festlichkeit; es sei ihm daher lieb, wenn er diese Summe vor seiner Abreise noch bezahlen könne. Er erhielt unverzüglich das Geld. Der Bruder Zahlmeister aber war durchaus nicht mit der Vergrößerung des Orchesters, die Le Sueur eingeführt hatte[3]), und dem dadurch erhöhten Kostenaufwand einverstanden gewesen. Mit großem Bedauern hatte er jetzt seinen Beutel öffnen müssen, und, um sich eine Art Genugtuung zu verschaffen, meinte er spöttisch zu dem Kapellmeister:

---

1) Boschot, Fouque, a. a. O. Es war leider nicht möglich, Programme dieser Konzerte aufzufinden; sie fanden während der heiligen Woche statt, wenn alle Theater und Konzertsäle geschlossen waren.

2) Ducancel, a. a. O., S. 13.

3) Also da schon! Vgl. weiter unten.

»*Vous partez pour Paris, Monsieur? Vous allez y faire chanter votre musique au concert spirituel. On vous retiendra peut-être dans la capitale. N'est-ce pas pour votre voyage que vous demandez ces 400 livres, et paierez-vous les fournisseurs avant de partir?*«

Le Sueur hatte eine ebenso stolz abweisende, wie beschämende Antwort für den Mönch: »*Malheureux apprends à me connaître.*« Damit warf er ihm das Geld vor die Füße und verließ sofort den Kapitelsaal. Nachdem er aus eigener Tasche die Schuld beglichen hatte, fuhr er nach Paris [1]).

Es ist nicht bekannt, welche von seinen Kompositionen in Paris aufgeführt wurden, jedenfalls ernteten sie großen Beifall. Die Folge davon war, daß er auf das günstige Urteil eines Preisrichterkollegiums, das aus Grétry, Gossec und Philidor bestand, zum ersten Kapellmeister der Saints-Innocents-Kirche ernannt wurde [2]).

In dieser Zeit kursierte in Paris, die Kapellmeisterstelle an jener Kirche betreffend, folgendes Sprichwort [3]): »*La musique de Saints-Innocents la plus grande pitié du monde*« (Die Musik an Saints Innocents ist höchst erbärmlich). Am Tage des Festes des Innocent-Ordens — so erzählt der *Dictionnaire des Trévoux* — ging jemand aus Neugierde in diese Kirche, um zu erfahren, wie es eigentlich mit der Musik stände und ob das Sprichwort seine Berechtigung habe. Der Chor war mit Instrumenten und Musikern zur Messe angefüllt, die ein so schönes Konzert gaben, als ob sie eigens jenes Bonmot Lügen strafen wollten. Ein Sänger, von diesem Besucher am folgenden Tage um den Sinn des Sprichwortes befragt, antwortete spöttisch, es läge ein grobes Mißverständnis vor, es müsse vielmehr heißen: »*Massacre des Innocents la plus grande pitié du monde*« [4]).

Unser Kapellmeister trat mit großer Freude sein Amt an. Er war damals erst 24 Jahre. Seinem Schreiben, das er von Paris aus an das Kapitel von Tours richtete, man möchte ihm ein Zeugnis senden, war sogleich stattgegeben worden. Ja noch mehr, er wurde gebeten, das unhöfliche Benehmen des Rechnungsführers zu entschuldigen und die betreffenden 400 Liv. als Geschenk des Kapitels anzunehmen. Le Sueur war jedoch stolz genug, jenes Anerbieten zurückzuweisen trotz der wiederholten Bitten von seiten der Mönche.

In dem späteren Attest vom 10. Thermidor an X [= 27. Juli 1802] heißt es [5]):

1) So wenigstens berichtet **Ducancel**, a. a. O., S. 13.

2) **Fouque**, a. a. O., S. 18.

3) **Fouque**, a. a. O., S. 18.

4) Es liegt hier ein Wortspiel vor, dem die Übersetzung nicht gerecht wird.

5) Attest unter den Papieren Le Sueur's in den Archiven der Oper.

»Que le citoyen Le Sueur qui a été maître de Musique de l'Eglise collégiale de St. Martin de Tours a laissé dans cette ville un souvenir qui y sera toujours, que sa probité, ses mœurs et sa conduite politique et morale ont ajouté à l'estime qu'ont inspirée des grands talents . . . que la société des Sciences, Arts et Belles Lettres de Tours dont il es membre correspondant le regarde comme l'un des hommes qui sont honneur au pays qu'il a habité.

Bauléanger, Poiterin, Normand, etc., prêtres
Société des Beaux Arts: E. Boyer, Pinson . . .

— — —

II. In Paris. Kapellmeister an Notre-Dame.

Die beiden Jahre, die Le Sueur im Dienst der Saints-Innocents-Kirche verbrachte, sollten von einschneidender Bedeutung für seine spätere Laufbahn werden. Während der großen Kirchenfeste und der heiligen Wochen waren die Opernhäuser und Konzertsäle geschlossen, und musikalische Genüsse durften nur von den »geistlichen Konzerten« dargeboten werden. Der Intendant der *Académie royale de musique*, Legros, hatte sich auf der Suche nach neuen Werken für sein Repertoire auch Le Sueur's Kompositionen vorführen lassen. Er forderte ihn abermals auf, eine in Musik gesetzte Ode von Jean Baptiste Rousseau in einem der *concerts spirituels* aufzuführen. Eine passendere Gelegenheit, sich in Paris dem großen Publikum vorzustellen, konnte sich für unseren jungen Meister gar nicht bieten. Das Werk — es war am 22. März 1785 — errang einen unbestrittenen Erfolg[1]. Die Besprechung in den Zeitungen hob besonders den dramatischen und leidenschaftlichen Ausdruck der Komposition hervor. Sacchini, der gerade in Paris weilte, sagte von Le Sueur: »Ich kenne in Italien nicht zwei junge Kapellmeister, die fähig wären, sich mit ihm zu vergleichen«[2]. Schon im Dezember des Jahres 1784 hatte Le Sueur mit seinem »*Stabat mater*« starke Eindrücke hinterlassen[3], wie er denn etwa ein Jahr später mit den »heiligen Chören« von Racine und Corneille am 12. und 15. April 1786 großen Anklang gefunden hatte[4].

Bald darauf lernte Le Sueur Sacchini selbst kennen, der sich lebhaft für ihn zu interessieren begann. Er war es, der zuerst die dramatische Begabung des jungen Komponisten erkannte und auf ihn einwirkte, für das Theater zu schreiben. Jener sah später verschiedene Kompositionen Le Sueur's nach und verbesserte, wo es ihn gut dünkte. Es dürfte daher nicht ausgeschlossen sein, daß der junge Komponist bei dem Italiener noch die hohe Schule der Komposition durchgemacht hat[5]. Der Maestro

---

1) 2) Fouque, S. 19 u. 20, a. a. O.

3) G. Servières, S. 46. Les oratorios de J. Fr. Le Sueur im *Tribune de St. Gervais*, 1745.

4) Vgl. *Guide musical*, April 1900.

5) Allg. mus. Ztg. 5. Jahrg., hier wird unsere Annahme als Tatsache hingestellt).

wies ihn darauf hin, was er zu tun hätte, damit »das harmonische Bett, in dem die gesamte Melodie eines Stückes dahinfließen müsse, keine Unebenheiten aufwiese«[1]).

Noch eine andere wertvolle Bekanntschaft machte Le Sueur. Zufällig traf er einen alten Kameraden, den Abbé Seneville, der in Osangy, einer Ortschaft nicht weit von Paris, eine Pfarrstelle bekleidete. Gelegentlich eines Besuches lernte er bei ihm Dercy, einen »Literaten 15. Ordnung«[2]) kennen, der seinerseits von Le Sueur bereits gehört hatte.

»Warum«, fragte dieser, »bleiben Sie in dem langweiligen Kirchendienst, wenn die Welt und das Theater Ihnen eine so glänzende Karriere anbieten? Sie haben doch das Zeug dazu, schöne Opern zu schreiben. Sacchini wird Ihnen Ratschläge erteilen, und im Notfalle führt Sie dessen Einfluß. Glauben Sie mir, lassen Sie Motetten Motetten sein und arbeiten Sie für den Hof«.

Dercy hatte mehrere Operntexte geschrieben, u. a. auch für Sacchini. Das Libretto zum »*Telemach*«, das er Le Sueur einhändigte, war gleichfalls ursprünglich für den italienischen Komponisten bestimmt. Jener war hingegen so mit seinem »*Oedipe à Colone*« beschäftigt, daß er keine Zeit zur Inangriffnahme eines neuen Textes gefunden hätte. Nolens volens kam Le Sueur nunmehr zur dramatischen Komposition. Mit glühender Begeisterung machte er sich an die Arbeit, bei der ihm Sacchini häufig Beistand leistete. Endlich war die Oper fertig. Sie wurde der »Königlichen Musikakademie« — später der Großen Oper — eingereicht und dem Brauche nach in einen Kasten verschlossen[3]), wo sie ruhen durfte, bis ein nach neuen Werken suchender Intendant oder Kapellmeister sie aus ihrem verstaubten Verließ hervorholte. Der »Telemach« hatte das Schicksal, erst 1795 das Tageslicht wieder zu erblicken. — In der Tat idyllische Zustände!

Zu gleicher Zeit etwa, wo Le Sueur seine erste Oper beendet hatte, wurde die Kapellmeisterstelle an der Notre-Dame-Kathedrale in Paris frei.

An die Übernahme jener Stellung sollten sich mehrere Bedingungen knüpfen[4]): der Bewerber mußte Geistlicher sein oder das 40. Lebensjahr haben, ferner in einem öffentlichen Wettbewerb den Beweis seiner zu diesem wichtigen Amte nötigen Fähigkeiten als Musiker erbringen. Mit Le Sueur meldeten sich noch 46 andere Dirigenten. Er wurde, obschon der Jüngste, für geeignet befunden und trat am 26. Juli 1786 seine Funktionen an Notre-Dame an. Es ist aber unrichtig[5]), daß derartige Be-

1) Ducancel, S. 14, a. a. O.
2) Fouque, S. 19 u. 20, a. a. O.
3) Boschot, a. a. O., S. 199.
4) Fouque, Fétis, Biograph. Lexikon, Ducancel und Madeleine sind dieser Ansicht.
5) Auch Georges Servières ist dieser Meinung.

dingungen für die Übernahme des Dirigentenpostens an jener Kirche bestanden; denn in den Archiven des Notre-Dame-Kapitels[1]) findet sich keine darauf Bezug nehmende Notiz, und das erscheint um so befremdender, als über jedes mit der Kirche in irgend einem Zusammenhang stehende Ereignis ein genauer Bericht aufgezeichnet wurde. Vielmehr werden wohl die großen Erfolge, die unser Meister in den »geistlichen Konzerten« davongetragen hatte, seine durch die Ämter an anderen Kirchen gesammelten Erfahrungen, sowie die glänzenden Zeugnisse von dort ihm dieses ehrenvolle Amt verschafft haben. Vielleicht haben dazu noch Empfehlungen von Grétry, Gossec, Philidor und Sacchini das ihre beigetragen.

Es heißt in dem Le Sueur's Ernennung betreffenden Sitzungsbericht des Kapitels:

Capitulum generale Sancte Johannis Baptiste habitum die luna vigesima sexta mentis Junii 1786.

Ordinarie congregatis et capitulantibus Dominis.

Decano, Cantore, Cancellario, Camerario etc.

Virtute conclusionis de die 2. Maii ultimo elapsi et auditis domino cantore et dominis puerorum chorum praefectis referentibus de peritia, vita et moribus eorum, qui ad officium praefecti musicos ecclesiae Parisiensis adspirant, domini, habita deliberatione, elegerunt et nominaverunt magistrum Joaneum Franciscum Le Sueur elevicum ambianensem, nunc musicos ecclesiae St. Innocentis Parisiis praefectum, sufficientem, capacem et idoneum ad illud officium exercendum quamdiu tamen dominis placuerit, cui solventur ab M.^ro Barbie Capituli receptore stipendia assueta a die 1^0 julii proxime futuri . . .

Signatum Montague, Decanus;
Delon, Camerarius.

Was die Priesterschaft anbetrifft, so suchte man Le Sueur allerdings zum Eintritt in den geistlichen Stand zu bewegen, und namentlich war es der Erzbischof von Paris, Monseigneur de Juigné, selbst, der ihn der Kirche zu gewinnen trachtete. Diesen Wünschen hat er sich stets höflich und ehrerbietig, aber bestimmt widersetzt. Er sah, obwohl noch verhältnismäßig jung, seinen Weg, den er zu gehen hatte, genau vorgezeichnet und verfolgte ihn ebenso energisch wie sicher; überdies wollte er sich der Möglichkeit, weltlicher Musiker werden zu können, nicht beraubt sehen.

Damals wurde die Chormusik in Notre-Dame nur von Violoncell, Fagotts, Bässen und Orgel begleitet. Le Sueur aber wollte ein vollständiges Orchester, etwa nach Art der Königlichen Kapelle. Sein starkes Empfinden für Dramatik gebot ihm, auch in der Kirchenmusik dramatische Bewegung einzuführen. Der Verkehr mit Grétry, Piccini, Gossec

1) Aufbewahrt in den *Archives Nationales.*

und ihre Gespräche über Musik bestärkten ihn nur in seinem Vorhaben. Zunächst aber fand er bei dem Domkapitel für seine Wünsche keinerlei Verständnis.

Inzwischen hatte er Zutritt zu vornehmen Kreisen der Pariser Gesellschaft erhalten. Die Herren de Choiseul, de Bretuil und de Villequier waren eifrige Musikliebhaber. Sie schätzten den geistvollen und leidenschaftlichen jungen Komponisten und ließen ihm auch in jeder Weise ihren Schutz angedeihen. An diese wandte sich nun Le Sueur in der Hoffnung, ihre einflußreiche Stellung könne ihm zur Verwirklichung seiner Wünsche nützlich sein. De Villequier, ein Kammerherr des Königs, richtete denn auch an den Erzbischof von Paris ein diesbezügliches Schreiben.

Das half sofort. De Juigny ließ das Kapitel zu einer Versammlung einberufen. Das Dokument über jene Sitzung lautet folgendermaßen[1]):

»*Ordinariae congregatis . . . de luna tertia mentis Julii 1786.*

Monsieur de Mondran, Chanoine, l'un de Messieurs les Intendants de la Maîtrise, a dit que le sieur Le Sueur nouveau maître de la Musique de l'Eglise proposait et demandait au Chapitre de vouloir bien lui permettre I. d'ajouter de la symphonie à la musique [pour] les quatre jours des fêtes annuelles; II. cette addition propre à procurer des effets de musique plus complets pouvait avoir lieu sans qu'il en coutât rien de plus que ce que le Chapitre avait jugé à propos de fixer par année pour les frais ordinaires de la musique de son Eglise au moyen de quelques retranchemens que l'on pourrait faire les autres jours de fêtes à musique dans le nombre de plusieurs instruments dont la multiplicité était nuisible qu'avantageuse.

Sur quoi Messieurs après en avoir délibéré ont permis au dit sieur Le Sueur d'ajouter à sa Musique le jour de la fête prochaine de l'Assomption telle symphonie qu'il jugera convenable et toutes fois sans qu'il puisse, pour raison de ce demande aucune augmentation; sauf à délibération après l'Assomption, s'il y a lieu à permettre la même addition de symphonie pour les autres jours de fêtes annuelles.

Signé Montague, Decanus;
Delon, Camerarius.

Nach dieser Errungenschaft zweifelte der junge Kapellmeister nicht, daß der Orden auch an den andern großen Festtagen die geforderte Instrumentalbegleitung zulasse. Eine ersprießliche und lehrreiche, aber auch mühevolle Zeit begann für Le Sueur. Er hatte sich vorgenommen, die musikalischen Zustände an den Kirchen gründlich zu reformieren und zu verbessern. Eine Zeitlang glückten ihm auch seine Bemühungen, um dann mit einem schmählichen Fiasko zu enden. Es liegt hierin eine seltsame Analogie zwischen ihm und Franz Liszt, der ein gleiches ein halbes Jahrhundert später in Rom versuchte.

---

1) Aufbewahrt in den *Archives Nationales.*

Schon vorher, als er noch an der Saints-Innocents-Kirche tätig war, hatte der *Mercure de France*[1]) nach einem geistlichen Konzert geschrieben:

»Der Komponist, gebildet an den Werken guter Meister, trägt ausschließlich für sein Orchester Sorge. Seine Musik ist höchst dramatisch; vielleicht hat sie mehr diesen Charakter als den der Kirche, und das ist ein glücklicher Fehler«.

Man ist versucht, aus dieser Kritik eine gewisse Freudigkeit über die günstige Veränderung in der Kirchenmusik herauszulesen.

Le Sueur nahm vorläufig seine Studien für die Oper nicht wieder auf; vielmehr widmete er seine ganze Kraft den Proben für das Konzert am Himmelfahrtstage. — Der Tag kam heran, und der große Erfolg seiner Musik sprach beredt für die Berechtigung der Wünsche Le Sueur's. Er wurde vom Kapitel autorisiert, für jedes der großen Feste eine Instrumentalbegleitung zu benutzen.

»Das Kapitel von Notre-Dame, überzeugt, daß Kompositionen von ernstem und einfachem, ergreifendem und majestätischem Charakter, wie sie die erhabenen Zeremonien der Religion fordern, mit allen künstlerischen Hilfsquellen versehen, die Großartigkeit der heiligen Handlungen und die fromme Erbauung erhöhen können, hat soeben durch Kapitelentscheidung erlassen, daß nach dem Konzert des Abbé[2]) Le Sueur, neuen Musikmeisters der Kapelle von Notre-Dame, bei allen großen Festen des Jahres ein Orchester mit der bis dahin nur von Bässen und Fagotts begleiteten Vokalmusik vereinigt würde«.

So lesen wir im *Journal de Paris* vom 13. August 1786. Zugleich kündigte diese Zeitung für den nächsten Sonntag (den 14.) die Aufführung eines *Te Deum* mit Orchester in der Frühmesse und für den 15. eine Messe beim Abendgottesdienste an. Beide von Le Sueur. Das waren in der Tat stolze Triumphe für den Kapellmeister.

Seine Werke erregten eine gewaltige Sensation in der musikalischen Welt, und das mächtige Schiff der Kathedrale konnte oft nicht die Zahl andächtiger Hörer fassen.

»Die Kirchenmusik Le Sueur's«, sagt Madeleine, bittet mit der brennenden Glut des St. Jérome; seine Oratorien erzählen die Wunder des heiligen Volkes, aber mit dramatischen Akzenten, mit flammenden Ausdrücken, die das Herz bewegen, die Augen mit Tränen füllen und die Seele in den göttlichen Visionen verwandte Zustände versetzen«.

Le Sueur konnte sich eines neuen Sieges erfreuen, als in einer Kapitelsitzung vom 17. November 1786[3]) beschlossen wurde, dem Kapell-

---

1) Vom 29. April 1786.

2) Diese Benennung erscheint hier zum ersten Male, und seitdem führt e diesen Titel.

3 Nach G. Servières; Verf. konnte dieses Dokument nicht auffinden.

meister eine außerordentliche Unterstützung von 2400 Franks zu gewähren, freilich unter folgenden zwei Bedingungen: die Anzahl der Orchestermusiker durfte nur so groß sein, daß sie in keiner Weise den Chor beengen und erdrücken konnte. — Der Zutritt zum Chor sei jedem Theatersänger auf das entschiedenste untersagt, auch nicht unter irgend einem Vorwand. Es ist begreiflich, daß die unerhörten Erfolge Le Sueur's ihm auch Neider einbrachten. Zweifellos war es auch eine kühne Neuerung des Kapellmeisters, dramatische Elemente in die Kirchenmusik einzuführen, und z. B. für eine Messe eine Ouverture zu schreiben. Es war noch niemals bis dahin vorgekommen, daß sich ein Oratorium über einen ganzen Tag erstreckte; ja dasjenige für das Osterfest, ein musikdramatisches, kirchliches Gemälde der ganzen Passion mit lateinischem Text, das sogenannte »Mysterium«[1]) von der Kreuzigung bis zur Auferstehung, dauerte mehrere Tage!

Wie es damals üblich war — man denke an den Streit zwischen Gluckisten und Piccinisten — entstand ein Broschürenkrieg. Die frommen und kurzsichtigen Kritiker erklärten dieses Beginnen Le Sueur's, der die eine Bedingung des Kapitels nicht beachtet und Opernsänger in den Chor zur Mitwirkung aufgenommen hatte, »für einen Skandal und eine Schande, Leute vom Theater in die erste Kirche eingeführt zu haben, um während der Feier der Mysterien zu singen«[2]). Andere dagegen wiesen auf das Haltlose dieses Vorwurfs hin, Opernsänger von der Beteiligung an den Kirchenfesten auszuschließen, »sie seien doch nicht, wie die Komödianten, exkommuniziert; außerdem seien sie doch auch Musiker«. Es waren nämlich Mitglieder der Königlichen Oper. Während der Konzerte selbst soll es zu Protesten gekommen sein, wobei eine Frau aus dem Volke entrüstet ausrief[3]):

»Si les opérateurs viennent s'emparer de l'église, les chrétiens n'y viendront plus«!

Das Domkapitel war natürlich ebenfalls in zwei Lager gespalten. Den Erzbischof verdroß ganz besonders die Sopranstimme des Opernsängers Murgeon, obschon man ihm bedeutete, daß dieser kein Kastrat war[4]). Es empörte die gegnerischen Mönche, daß man ihre Kirche nunmehr *»l'Opéra des Geux«* (die Lumpenoper) nannte, was man doch einzig und allein Le Sueur zu verdanken hatte.

Literaten, Künstler und Gelehrte, wie Marmontel, Lacépède und Champfort, sowie der gesamte Adel nahmen für Le Sueur Partei. Die musikliebende Königin Marie Antoinette, die seinerzeit Gluck begünstigt

---

1) Boschot, a. a. O. Bd. I., S. 149.
2) O. Fouque, S. 22, a. a. O.
3) O. Fouque, S. 22ff., a. a. O.
4) ibid.

hatte, kam ebenfalls zu einer dieser musikalischen Festlichkeiten. Sie ließ Le Sueur nach der Aufführung zu sich rufen und versprach ihm, ihn bei der nächsten Vakanz zum Königlichen Kapellmeister ernennen zu lassen. Er wurde es auch, aber erst nach einer Reihe von Jahren, nach schweren großen Ereignissen. Die unglückliche Königin sollte ihn nicht mehr in dieser Stellung sehen!

Häufig war der Kapellmeister durch die fortgesetzten Hetzereien innerhalb und außerhalb der Kirche so verärgert und verzweifelt, daß er oft daran war, sein Amt aufzugeben. Seine Freunde ließen es jedoch nicht an tröstenden Worten und Ermutigungen, in seiner Stellung auszuharren, fehlen.

»Es ist nicht genug«, schrieb de Vergennes an Le Sueur, »Talente, einen ehrenhaften, rechtschaffenen Charakter und Feingefühl zu haben, Sie müssen auch an Ihr Glück denken und an Ihre Zukunft, damit Sie Ihre Gaben dereinst der Großen Oper und der Königlichen Kapelle widmen können[1])«.

Auch hatte der Verlust seines väterlichen Freundes Sacchini, der am 8. Oktober 1786 in Paris starb, ihn überaus tief ergriffen. Für die Güte, die er von dem Italiener stets erfahren hatte, dankte er ihm mit einer »Der Schatten Sacchini's« betitelten Komposition nach dem Text des Dichters de Moline, die schon am 8. Dezember desselben Jahres in einem »Geistlichen Konzert« zu Gehör gebracht wurde.

Endlich griff auch Le Sueur selbst zur Feder, um seine Ideen zu verteidigen und schrieb einen Aufsatz: »*Essay de musique sacrée, ou musique motivée et méthodique pour la fête de noël*«. Diese Arbeit erschien aber erst nach der Aufführung der Weihnachtsmesse im Jahre 1787. Bald darauf veröffentlichte er den damals so berühmt gewordenen und so viel Staub aufwirbelnden »*Exposé*«. Diese Darlegung bestand ursprünglich aus vier Programmbüchern für die Oster-, Pfingst- und Weihnachtsmesse, ferner für die Musik zur Auferstehungsfeier.

Bevor wir auf dieses musiktheoretische Werk näher eingehen, sei ein auf die Wertschätzung der Le Sueur'schen Musik bezugnehmender Brief zitiert. Er stammt aus der Feder des Grafen Lacépède; der Adressat ist ungenannt, und man darf füglich annehmen, daß jene Zeilen im wesentlichen eine Kritik Le Sueur's bedeuten sollten, zumal er in einem vielgelesenen Blatt erschien[2]).

»M. H. Sie haben gewünscht, daß ich Ihnen von dem Konzert, daß der Abbé Le Sueur soeben in Notre-Dame gab, erzählen soll. Er ist nicht zufrieden damit, der Kirchenmusik eine dramatische Form zu geben, indem er Gemälde zusammenstellt, die stets den religiösen Zeremonien analog sind. Er hat vielmehr gewollt

---

1) Ducancel, S. 16, a. a. O.
2) *Journal de Paris* vom 11. April 1787.

— und das ist eine so neue und schöne Idee —, daß sie einen für die Feste, für die sie komponiert würden, besonderen Charakter darstellten; um nun zu diesem Ziel zu gelangen, hat er geglaubt, in den verschiedenen Stücken Gemälde der auf jede besondere Feierlichkeit bezogenen heiligen Geschichte zeichnen zu müssen. Da er andererseits fühlte, daß so die durch die Musik dargebotenen Gemälde mit großer Kraft die verschiedenen Empfindungen und selbst ihre feinsten Schattierungen darstellen, so fehlte ihnen niemals die nötige Präzision. Um nun seine Intentionen noch genauer erkennen zu lassen, hat er bekannte Kirchengesänge seinen Werken eingefügt. Derart ist also der neue Plan, den der Abbé Le Sueur in seiner »Darlegung« über die geistliche Musik gibt. Was die Weihnachtsmesse anbetrifft, so ist er ihm musikalisch genau gefolgt und hat damit einen großen Eindruck gemacht. Nicht weniger glücklich ist dieser ausgezeichnete Komponist in der Musik am heiligen Sonnabend vor dem Osterfeste gewesen. Ich übersende Ihnen hier sein Programm, aus dem Sie ersehen können, daß die Motette von dem Heiligen Sonnabend ein von den Geschehnissen, die die Kirche von dem Ostermorgen erzählt, belebtes religiöses Gemälde gewesen ist.

Sie würden, m. H., hierbei insonderheit den Marsch und den ersten Chor, die gewissermaßen als Ouverture dienten, bemerkt haben, den starken Gegensatz zwischen Stücken zarten oder leidenschaftlichen Inhalts. Der Abbé Le Sueur hat das gleiche Lob bei dem Officium des nächsten Tages verdient. Während der Messen an den Ostertagen würden Sie die Macht seiner den geistlichen Feiern vollkommen entsprechenden Musik erlebt haben. Es ist überflüssig, Ihnen die verschiedenen Intentionen Le Sueur's auseinanderzusetzen, die Sie in seinem Programm finden. Ich werde auch nicht von all den Schönheiten sprechen, die in so reichem Maße in seiner Musik ausgebreitet sind, nicht von der kompositorischen Geschicklichkeit, mit der er den Chor und die Instrumente behandelt hat; auch nicht von dem starken Kontrast, noch von der Übereinstimmung aller Gemälde, die sämtlich aus demselben Gesichtspunkt konzipiert, eine erhabene Freude darbieten. Es genügt mir, Ihnen zu sagen, daß der Abbé Le Sueur sich höchst würdig gezeigt hat, zu den größten, um die Kirchenmusik verdienten Meistern gezählt zu werden.

Damit Sie sich jedoch, m. H., eine Idee von allem, was Sie versäumt haben, machen, stellen Sie sich eine gewaltige, mit höchster Kraft und Freigebigkeit der Kunst geschmückte Basilika vor, das mächtige Schiff der ersten Kirche der Hauptstadt, angefüllt mit einer unendlichen Menge Andächtiger, die göttliche Majestät in Ehrfurcht Anbetender, glauben Sie den Chor, der die Ehre Gottes in einem imposanten, doch kurzen Hymnus preist, als dann einen zweiten, der in erhabenen Tönen die heiligen Worte tief in die Seelen der frommen Hörer einprägt, zu hören, so würden Sie in Ihrer Phantasie sich eines der schönsten Augenblicke freuen, wo die Musik zur hehren Verkünderin der göttlichen Allmacht wird, und den tiefen anhaltenden Eindruck ihrer Sprache erkennen!

Ich hoffe, daß es Ihnen möglich ist, zum Pfingstfest nach Paris zu kommen, um in Notre Dame die neuen Werke des Abbé Le Sueur zu hören.

Graf Lacépède.«

III. Das Jahr 1787. Der *Exposé*. Rücktritt Le Sueur's von Notre-Dame.

Le Sueur hatte in seinen Studienjahren die Werke der Instrumental-Musik nicht kennen gelernt. Die Schöpfungen eines Bach und Händel waren in den Musikschulen Frankreichs zu damaliger Zeit natürlich völlig unbekannt. Die jungen Komponisten mußten sich in der Hauptsache an kirchlichen Werken heranbilden; und auch Le Sueur war gezwungen, »sich selbst einen Stil zu schaffen«, meint Fétis, »da er keinen Meister zum Vorbild hatte nehmen können«[1]. Sein Gefühl führte ihn zur Nachahmung der Natur, der »einzigen unerschöpflichen Quelle für den Komponisten«[2]. In seiner theoretischen Arbeit spricht er häufig genug aus, die Natur sei das ewige und unerschöpfliche Dorado der Kunst.

»Es ist selten«, sagt Fétis, »daß die Überzeugungen der Jugendzeit eines Künstlers die Arbeiten seines ganzen Lebens begleiten, ohne eine Veränderung durch eigene Erfahrungen oder fremde Einflüsse zu erhalten«[3].

Betrachten wir nunmehr den »*Exposé*« selbst:

»*Darstellung*[4] *einer einheitlichen imitativen, jeder Feierlichkeit besonders angemessenen Musik, in der der Verfasser als Fortsetzung dessen, was er über diesen Gegenstand bereits veröffentlicht hat*[5], *denjenigen seiner Schüler, die sich der Komposition von geistlicher Musik widmen wollen, Anweisungen gibt, die er für nötig erachtete, um sie möglichst poetisch, malerisch und ausdrucksvoll zu gestalten*«.

---

1) Fétis, *Biog. univ.* Dieser Ansicht glauben wir entgegen treten zu dürfen, da doch Le Sueur in den Maitrisen an der Hand geistlicher Musik zum Komponisten herangebildet wurde.

2) Le Sueur's eigene Worte.

3) Fétis a. a. O.

4) Der Inhalt des *Exposé* ist zum Teil wörtlich, zum Teil bei unwesentlicheren Stellen im Auszug mitgeteilt. Die Kapitelüberschriften sind genau beibehalten und dienen zur besseren Orientierung in dem Werke selbst. Die k. Hof- und Staatsbibliothek München besitzt ein Exemplar dieses 1787 bei der Wwe. Herissant erschienenen Werkes.

5) In dem zu jeder *Fête solennelle* von Le Sueur verteilten Programmbuch.

In der Vorrede begründet Le Sueur die Vereinigung des eigentlich aus 4 Teilen bestehenden Werkes mit den von seinen Schülern und den Anhängern seiner Musik ausgesprochenen Bitten. Er habe sich außerdem bewogen gefühlt, da nämlich die geistliche Musik bislang jeder Charakteristik entbehrte, seine die Kirchenmusik betreffenden Ideen zu veröffentlichen.

Der erste Teil enthält nebst einer allgemeinen Darlegung über die Kirchenmusik einen Plan für die Weihnachtsmesse — der zweite einen solchen zur Ostermusik, — der dritte Abschnitt spricht von den Eigenschaften der Musik und von der Möglichkeit der Imitation. Der Plan zu einer Pfingstmesse beschließt diesen Teil. — Der vierte Abschnitt, der wie der vorige für unsere Betrachtung namentlich in Frage kommt, gibt endlich eine Erklärung über die letzten Mittel einer nachahmenden und malenden Musik und behandelt die Erfindung und Anordnung eines allgemeinen und besonderen Planes, Verhältnisse und Gegensätze, Wirkungen und Freiheiten innerhalb des musikalischen Rahmens, die Bewegung und dramatische Wirkung, Schönheit und Eleganz des Ausdruckes. Ein Plan für die Himmelfahrtsmesse schließt diesen Teil ab.

Der Zweck dieser Arbeit sei, an der Hand von Vorschriften die Schüler in die Kompositionslehre einzuführen, das musikliebende Publikum über seinen Plan aufzuklären, endlich ein Beispiel von ihm zu geben.

Einigen Musikern waren die Gedanken Le Sueur's, die eine Reform der Kirchenmusik bedeuteten, nicht genehm, wie sie es denn überhaupt verwarfen, daß ein Komponist über seine Kunst schreibe. »Ein Musiker«, so sagten sie »soll Musik und nichts als Musik machen«. Man war es eben zu jener Zeit trotz Gluck noch nicht gewohnt, daß ein Künstler sich über sein Fach schriftlich äußerte. Gegen den Vorwurf, sich einer fremden Feder bedient zu haben[1]), wendet sich der Verfasser des Exposé mit folgenden Worten: »So scheint in diesen Köpfen Ignorant und Musiker dasselbe zu sein. O Cicero, o Quintilius! ist den Musikern denn der Besuch von Hochschulen verschlossen?«

Navita de ventis, de tauris narrat arator,
Enumerat miles vulnera, pastor oves!

Folglich darf auch ein Musiker über seine Kunst schreiben.

Wir überschlagen einige Kapitel, die sich auf die Rhythmik und die Moduslehre der Griechen beziehen. Le Sueur ist nämlich der Meinung, die Musik vermöge ihrer rhythmischen Formen zu erneuern und beleben, wenn sie sich der Metren der antiken Poesie bediente. Schon jetzt sei erwähnt, daß dieses Problem eine Lieblingsbeschäftigung Le Sueur's in späterer Zeit wurde.

»Ein Künstler«, fährt er dann fort »braucht sich nicht zu schämen, den Rat und die Erfahrung großer Männer, z. B. eines Dichters wie Homer, anzunehmen. Es kommt nur darauf an, die Gedanken, die er aus einem erleuchteten Geist schöpft, zu den seinigen zu machen. Er soll aber die Prinzipien der Meister fühlen und sie nicht nur auswendig lernen«.

Der Einwand, den seine Gegner ihm machten, die Kirchenmusik dürfte nicht dramatisch sein, werde durch die Schöpfungen von Männern, wie Gluck, Piccini, Gossec, Grétry, Paësiello, Philidor, Anfossi u. a. m. hinfällig. Jeder solle eine Musik machen, wie er sie fühlt. Mit diesen Worten spricht sich Le Sueur das Recht zu, eine nachahmende Musik zu schreiben. Man soll dabei natürlich nicht über die Grenzen der Musik hinausgehen. Es wäre gewiß verfehlt, wollte man z. B. den Schrei eines Menschen durch Schreie im Orchester wiedergeben. Sagt doch auch Metastasio: »Die Künste dürfen sich nicht zum Sklaven machen in dem Wunsch, die Natur genau nachzuahmen«. Überhaupt besteht nach Le Sueur's Ansicht der Unterschied zwischen der geistlichen und theatralischen Musik darin, daß jene einer Kolossalstatue gleicht, deren Züge, da sie für einen weiten Raum

---

1) der gelegentlich der Veröffentlichung seines Aufsatzes »*Essay de musique sacrée* . . . . .« gegen Le Sueur erhoben worden war.

bestimmt ist, begreiflicherweise größer gezeichnet werden müssen, während diese im Vergleich zu der andern gewissermaßen ein Miniaturbild ist.

»Die beiden Künste. Bildhauerei und Musik fallen allein in das Gebiet der Imitation, während die getreue Kopie einzig und allein in das der Malerei hineingehöre«.

»Die Musik kann sich der Natur oft nur nähern; oft läßt sie uns durch ein Gefühl Wirkungen erleben, die denen in uns schon angeregten ähnlich sind. Sie ahmt somit nicht völlig ihren künstlerischen Vorwurf nach. Wenn z. B. der Komponist einen Sonnenaufgang malen will, so soll der Hörer von der Musik sagen können: ich fühle eine Ruhe, eine Frische und ich habe die Empfindung, als wenn ich den Anbruch eines schönen Tages erlebte. Statt also das Objekt selbst darzustellen, was dem Komponisten ja auch unmöglich wäre, weckt er in der Seele des Hörers jene Gefühle, die man bei einem Sonnenaufgang empfinden kann«.

Und derartige Gefühlswirkungen beim Hörer hervorzurufen, ist eine der hauptsächlichsten Intentionen Le Sueur's, die seinem musikalischen Schaffen zum Leitstern wurden.

»Die Musik kann durch ihren Zauber in gewissem Sinne alles malen, z. B. das tiefe Dunkel einer lautlosen Nacht, die helle Pracht eines sonnigen Tages, das furchtbare Toben eines Sturmes und die ihm folgende glückatmende Ruhe, die Schrecken eines unterirdischen Gefängnisses und die Kühle eines tiefen schattigen Waldes. Ohne Zwang kann sie in ihren Melodien die Bewegung, das Fortschreiten, die erhabenen und schwächeren Stellen der Dichtung, ja die Pausen im Vortrage aufnehmen, kann die Vorstellung aller Situationen wecken. Das ist aber besonders ihr Gebiet zu reden, wo die Sprache versagt: eine Schilderung der tiefinnersten Gefühle des menschlichen Herzens zu geben«.

Le Sueur trifft durchaus das Richtige, wenn er sagt, die Musik dürfte nicht dauernd glanzvoll sein. Denn wenn ein Komponist niemals die Trompete zu blasen aufhören lasse, wenn er in den Empfindungen, die er erreichen wolle, keine Unterbrechung anbringe, wenn er nicht Schatten zum Licht setze, wenn er endlich nicht schwächere Stellen zur besseren Hervorhebung des musikalischen Reliefs zeichne, so werde der Hörer bald ermüden. Sein Interesse lasse nach und bald werde er nur noch hören. Le Sueur findet eine Übereinstimmung mit seiner Ansicht in einem Satz Cicero's: »*Negligentia quaedam diligens*«. (Eine Nachlässigkeit kann unter Umständen auch ihren Reiz haben.) Dies trifft ja auch bei vielen Gemälden zu. Der Künstler erlaubt sich oft eine schwächere Farbengebung einzelner Stellen, um andere wichtigere desto deutlicher hervorzuheben.

»Das Objekt der Musik muß stets Nachahmung sein.« Der Zweck der Musik und aller nachahmenden Künste ist nicht der, die Wahrheit selbst zu geben, sondern sich ihr möglichst zu nähern. Alle Gefühle darzustellen gehört in ihr Gebiet und das menschliche Herz ist der Born, aus dem der Komponist unaufhörlich zu schöpfen hat.

»*Omnis motus animi suum quemdam*
A natura habet sonum«[1].

Wir sehen aus all diesen Sätzen, daß Le Sueur sich in jeder Weise für die nachahmende, malende Musik oder Programmusik erklärt. In den folgenden Zeilen gibt er Anweisungen über den Aufbau einer Komposition.

»Es ist notwendig,« sagt er »die dramatischen Intentionen des Musikers zu kennen, um den durchdachten Plänen einer imitativen Musik folgen zu können. Aus diesem Grunde ist er gezwungen, sie wegen der Erkenntnis des wohlüberlegten Planes jener Musik zu veröffentlichen. — Wenn man zuerst die Idee eines Malers nicht versteht, so hat man genügend Zeit, sie sich zu überlegen und sich

1) Cicero, *De oratore*, III 57.

zu suchen, weil sein Bild einem unbeweglich vor Augen steht. Mit der Musik ist es nicht ebenso. Besonders wenn der Komponist sich Mühe gibt, sie fortgesetzt »imitativ« zu machen. Während der Zuhörer die Situation und die Absichten sucht, die gesanglichen und symphonischen Motive vergleicht, ist die Passage bereits vorüber; das musikalische Gemälde entschwindet während der Aufführung und läßt weder Zeit zum Überlegen noch danach zu suchen, was es darstellt. Es ist also von Nutzen, auseinanderzusetzen, warum man die Musik imitativ machen muß und zu erklären wie man dies bewerkstelligt. Wenn das »Wie« und »Warum« genügend entwickelt, wenn alle Intentionen erläutert sind, wenn das musikalische Bild und die Situationen sich zuerst in der Einbildungskraft kundgeben, dann erfüllt die Musik ihre Pflicht und wirkt auf die schon der künstlerischen Erregung geneigten Sinne mit der Freude, die sie schaffen kann«.

»Die Musik beschränkt sich nicht darauf, das Gefühl zu malen, sie ahmt auch Dinge nach, die ihr fremd sind, z. B. das Gemurmel eines klaren Baches; kurz, in jedem Fall findet der Musiker in der Natur sein Vorbild.«

Wir wissen, daß Le Sueur bereits weiter oben (S. 31 unten) sagte, die Musik dürfe die ihr durch ihre Wesenseigentümlichkeit gezogene Grenzen nicht überschreiten. Sie bleibt stets Gefühlssache; was zur Folge hat, daß man nicht immer allen Zügen und Intentionen eines musikalischen Kunstwerkes mit Worten beizukommen vermag. Auf diese Einschränkung einer textbildlichen Deutung will der Verfasser des »*Exposé*« auch hinweisen, wenn er sagt, es sei keine absolute Notwendigkeit, diese oder jene Empfindung einer genauen Wort-Analyse zu unterwerfen. Es genüge doch vollkommen, dass das Herz in einem solchen Falle einen Gefühlseindruck davon habe. »Unsere Seele hat unabhängig von einem wörtlich ausgedrückten ihr schweigendes und eigentümliches Urteil«. Le Sueur glaubt nicht nur, daß die Musik immer malen kann, sondern daß sie es unter günstigen Bedingungen auch mit der größten Energie machen muß. Wenn die Musik nun in gewissen Fällen nichts ausdrücke, so sei das natürlich nicht ein Fehler dieser Kunst, wohl aber des Komponisten. Er erklärt nunmehr, wodurch und inwiefern Kopie und Imitation von einander divergieren. Das Werk des Kopierers sei vollständige Gleichheit mit seinem Modell, das des Imitators dürfte sich ihm nur nähern. Die Produktion des Kopierers müsse in allen Teilen dem Original gleichen, das Werk des Nachahmers nur in gewissen Zügen und zwar in den charakteristischsten, die zur Nachahmung keiner Änderung der von seiner Kunst gebotenen Mittel bedürfen.

Einige Beispiele, an denen er jenen Unterschied mit der strengen Gewissenhaftigkeit eines Lehrers und recht weitschweifig erläutert, dürfen füglich übergangen werden, ohne der Betrachtung der »Darlegung« zu schaden. Es sei nur bemerkt, daß er von einem Bildhauer und von einem Wachsmodellierer spricht.

Im folgenden wirft Le Sueur nunmehr die Frage auf, welchem Musiker man den Vorzug geben würde: einem solchen, der in dem Wunsche, die Natur völlig nachzuahmen, die innerlichen Möglichkeiten seiner Kunst verläßt und z. B. das Trommeln eines Tambours durch einen Tambour oder Geschützdonner durch wirkliche Kanonenschüsse wiedergeben läßt (wie es ja Le Sueur's Worten nach zu schließen bei mehreren *Tedeums*-Aufführungen vorgekommen sein soll) — oder dem, der stets die von seiner Kunst gebotenen Mittel benutzt und in ihrem Bereiche bleibt? Er hält es für selbstverständlich und erwartet dieselbe Meinung auch vom Leser, sich für diesen letzteren zu erklären.

»Wenn also ein Kapellmeister anläßlich des Pfingstfestes die glühenden Gelübde der Verkünder des Neuen Testamentes nachahmen will, so muß er alle Akzente, alle deklamatorische Wandlungen der Gebete eintreten lassen, doch wohl gemerkt, er darf nur die ihnen eigentümlichen musikalischen Akzente benutzen, die die Worte zu illustrieren imstande sind.« . . . . . .

»Die gewaltigen Schöpfungen der schönen Künste, können nur die Resultate, die Früchte unserer Empfindungs- und Gefühlskräfte, d. h. des Genies sein.

Piron[1]) trifft mit seinen Worten: »»*La Sensibilité fait tout notre Génie*«« durchaus das Richtige.«

»Ein Künstler, der nicht Einbildungskraft sein Eigen nennt, wird vergebliche Anstrengungen machen, auf den Dreifuß der Begeisterung zu gelangen. Er kann aus seinem Inneren nichts herausholen, was nicht schon da ist; er kann nur finden was er besitzt, er vermag nur ein Muster nachzuahmen: die Natur.«

In den folgenden Sätzen begegnet uns wiederum ein Stückchen Kompositionslehre. »Wenn ein Komponist, so wird man fragen, die gewaltige Stimme Gottes auf dem Berge Sinai nachahmen will, woher soll er die Kraft nehmen, dieses wunderbare Ereignis musikalisch auszudrücken? Die Antwort gibt ein lateinischer Dichter: »»*Aut famam sequere, aut sibi conventia fingere*««.«

»Durch den Wechsel von *forte* und *piano*, durch verschiedene Wandlungen eines scharf markierten, lebhaften oder langsamen Rhythmus, durch pathetische oder fröhliche Akzente wird die Musik alle Empfindungen darbieten können, für die ein menschliches Herz empfänglich ist; sie wird durch ihr Organ Schmerzensschreie und freudigen Jubel hören lassen; sie wird stolze und schwache Charaktere darstellen können; sie gibt die Vorstellung von Melancholie, ja sie läßt uns die Empfindung einer tiefernsten Traurigkeit erleben; sie vermag religiöse Furcht auszudrücken und im nächsten Augenblick eine fromme Hoffnung wiederzugeben. Gerade diese letzten beiden inneren Erlebnisse hat der Komponist namentlich bei der Musik des Pfingstfestes anzuwenden, wenn er die »»Ausgießung des heiligen Geistes«« malen will.«

Wir sehen aus diesen Sätzen, daß Le Sueur die schärfste Charakterisierung der einzelnen Personen in der Musik verlangt. Seine Forderung hinsichtlich der Malerei in der Tonkunst erstreckt sich aber nicht bloß auf die Kirchenmusik, sondern auch auf die dramatische. Damit steht er im Gegensatz zu Chabanon[2]). Dieser läßt die tonmalende Musik nur in der Oper zu, also da, wo die Worte oder die Handlung ihr entgegenkommen.

»Der Musiker muß stets die am meisten nachzuahmenden und schönsten Züge eines Gefühlswesens, seien sie auch zerstreut, zusammenbringen, um daraus einen vollständigen und allgemeinen Ausdruck der Menschlichkeit, nicht aber den eines Einzelwesens zu geben.«

Er zieht zum Vergleiche Molière's »Tartuffe« heran. Ein solch einzigartiger Charakter, meint er, könne in Wirklichkeit gar nicht existieren, der Dichter habe nur mit großem Talent und Scharfblick alle möglichen Charaktereigenschaften in der Person seines Helden vereinigt.

Die Musik sei indessen in der Lage, die Natur in ihrer Vollendung und Verschönerung zu geben (?)... Dieselbe Anschauung vom Wesen und von der Macht der Tonkunst finden wir auch bei Wilhelm Heinse (1749—1803)[3]) in seinem Dialog zwischen einer Prinzessin und Metastasio. Dort heißt es nämlich: »Der Dichter macht die Natur vollkommener und der Tonkünstler vervollkommnet sie noch mehr.«

Nach Le Sueur's Anschauung kann und soll also die Musik stets Situationen und Gefühle malen und ausdrücken. Doch bedürfe es dazu des Dichterwortes. Wir sehen hieraus, daß Musik ohne Wort bei dem Kapellmeister von Notre-Dame keine Gültigkeit hat. Infolgedessen vermag er sich auch durchaus nicht für die absolute Musik zu erwärmen. Sie ist für ihn gestalts- und inhaltslos. Genau dasselbe sagt er später (1822) in seinen »*Conseils musicaux*«[4]): »Der Musiker kann nichts ohne die Hilfe des Dichters hervorbringen, die Musik bemächtigt sich der Empfindung der Hörer nur dann, wenn die Dichtung, die Dekoration oder die Mimik

---

1) Alexis Piron, berühmter Dichter, geb. zu Dijon 9. Juli 1689, gest. zu Paris 1773.

2) Vgl. H. Goldschmidt, Aufsatz in der Ztschr. f. Ästhetik, 1911, Bd. 1.

3) P. Moos, Moderne Musikästhetik in Deutschland, S. 62ff.

4) Boschot, a. a. O., S. 162.

der Schauspieler ihre Empfindungen anregen und ihnen einen fest präzisierten Stoff gegeben haben. Der Poet bietet den Gegenstand dem Geiste dar; Gluck z. B. bewirkt durch seine lebendige Malerei, durch sein nachahmendes Orchester, daß wir den finsteren und schweren Sturm, der Orest's Seele erschüttert, hören und fühlen.«

Auch hier haben wir eine Parallele mit Heinse: »Die Musik und die Poesie sollen sich wie die Teile des Menschen miteinander innig verbinden.«

Im nächsten Kapitel stellt Le Sueur eine Untersuchung über die Frage an, ob die Malerei und die Dichtkunst mächtiger als die Musik, oder ob diese nicht ausdrucksfähiger als die beiden anderen Künste sei.

Es handele sich in erster Linie darum zu wissen, was unmittelbarer zur Seele gelange, Wort ohne Ton oder Ton ohne Wort. Die Musik sei eine allgemein verständliche Sprache. Nicht so die Dichtkunst, die doch zunächst auf eine bestimmte Nation beschränkt sei. Folglich finde die Musik schneller Eingang in die Herzen der Hörer als die Poesie.

Jene Verse des Virgil:

Continuo ventis surgentibus aut freta ponti,
Incipiunt agitata tumescere et aridus altis
Montibus audiri fragor, aut resonantia longe
Littora misceri et nemorum increbrescere murmur

in denen der Dichter in so anschaulicher Weise durch die häufige Anwendung von *r* und *s*, das Versmaß und die Skandierung das empörte Meer beschreibe, würden nach Le Sueur's Anschauung noch viel mächtiger durch die Musik zur Geltung kommen und zwar mit Hilfe ihrer Rhythmen, beschleunigten oder gehaltenen Zeitmaßen, sowie durch ihre stark hervorgehobenen Akzente usw.

Die Musik solle aber nicht über die Poesie dominieren, sie müsse vielmehr bestrebt sein, die Dichtung hervorzuheben und zur Geltung zu bringen. Er verweist die jungen Komponisten dabei auf die griechischen Bildhauer, die stets Sorge getragen hätten, die Schönheit der unbekleideten Körper ihrer Bildwerke durch reiche Ausschmückungen zu erhöhen. Auch Heinse verlangt, daß Poesie und Melodie völlig miteinander verschmelzen sollen, so daß man weder die eine noch die andere besonders unterscheiden könne. Wie nicht anders zu erwarten, kommt der Verfasser des *Exposé* zu dem Schluß, daß die Musik unter günstigeren Bedingungen stets ausdrucksfähiger als jene beiden anderen Künste [Malerei und Dichtkunst] sei; denn von einem Gemälde habe man beispielsweise nur einen einmaligen Eindruck, während die Musik die Empfindungen nacheinander und weit intensiver anrege.

Die Musik ist aber auch imstande, den Sinn der Worte zu verstärken, und ihn unter Umständen wesentlich zu modifizieren. — »Wenn ein Kapellmeister z. B. dem *Kyrie* eine passende Musik gibt, so wird er bis dahin den Sinn desselben nicht verändert haben, will er dagegen eigens beim Pfingstfeste die Vorstellung jener großen Ereignisse erwecken, die die Kirche noch heutigen Tags wieder und wieder feiert, und zuerst dieses erhabene Stück hören lassen, das er in den Mund des Jüngerchores legt; beginnt er sodann wieder, um nach einigen Takten von einem zweiten Chor den Choral '*Veni creator spiritus*', der dem Kyrie eingefügt ist, intonieren zu lassen, einen Gesang, den das andächtig lauschende Volk auswendig kennt, wird man da nicht sagen, nicht versichern müssen: daß die Musik des Kyrie nunmehr viel inniger, viel bittender geworden ist, daß also dadurch der Sinn desselben erheblich verstärkt ist?«

Wie wir aus seinen kirchlichen Kompositionen wissen, folgt er mit diesem Prinzip, bekannte Kirchenlieder einzufügen, Bach'scher Praxis, ohne dessen Werke jemals kennen gelernt zu haben.

In dem folgenden Teil behandelt Le Sueur die Proportionen, Kontraste, Wirkungen und Möglichkeiten innerhalb des musikalischen Planes.

»Der Musiker muß auf die Umgrenzung der musikalischen Formen auf das richtige Verhältnis in jedem Teil seines Werkes, sofern es korrekt und fehlerlos

in seiner Anlage sein soll, acht geben. Er wird über Teile, in denen das Interesse nicht so groß ist, schnell hinweggleiten, um an anderen Stellen zugunsten des Werkes zu verweilen. Alles seinem Stoff fremde muß er verbannen und auf den Spuren der Dichter zu schreiten suchen, die ihre ganzen Mittel in dem Augenblicke vereinigen, wo der Höhepunkt sich kundgeben soll.«

Das treffe, so fährt er fort, namentlich für die dramatische Musik zu. Die Regel von der Gesetzmäßigkeit eines Werkes hänge natürlich von dem mehr oder weniger vollkommenen Geschmack derer ab, die die Künste pflegen.

Oft höre man die Ansicht, es hebe das äußere Relief eines Tonstückes, wenn der Anfang wenig ergreifend und ohne große Affekte sei, um dann am Schluß die ganze Macht der zu Gebote stehenden Mittel zu einer gewaltigen Wirkung zur Verfügung zu haben. Dem tritt er entgegen; er hält es nämlich für besser, gleich mit vollen Effekten zu beginnen, um sich so der ganzen Aufmerksamkeit des Hörers zu vergewissern, um damit das Signal für große Ereignisse zu geben. Das ist eine Anschauung, die natürlich nicht für allgemein bindend erklärt werden kann. Der Charakter eines Tonstückes bedingt in gewisser Beziehung auch seinen Anfang, und es wäre doch wohl gänzlich verkehrt, wollte man z. B. ein zartes Liebeslied oder eine Serenade mit gewaltigen Akkorden und starken Effekten beginnen.

Le Sueur spricht sodann von der Einführung des Basso continuo beim Rezitativ und meint, der Charakter desselben würde wesentlich durch die Begleitung des Orchesters, das ebenfalls in gewissem Sinne einen Dialog halte, gehoben. Er steht damit also ganz auf Gluck'scher Praxis.

Untersuchungen über »die Wahrheit oder vielmehr Wahrscheinlichkeit des vokalen und instrumentalen Ausdruckes« sind Gegenstand der folgenden Blätter der »Darlegung«.

»Der wahre und für jede Person passende Ausdruck ist eins der ersten und vornehmsten Gebote, die bei der Komposition zu beachten sind, sobald der Plan trefflich erdacht und gut angeordnet ist. Um die Nachahmung der Wahrheit anzupassen, muß man das befolgen, was die Künstler gemeinhin mit dem Worte »*Mœurs*«[1]) bezeichnen.

Hier haben wir abermals eine Stelle, die uns beweist, daß Le Sueur einer Musik ohne Worte kein Verständnis entgegenbringt. (Unter dem Wort ist nicht allein eine fortwährende Textunterlage zu verstehen, sondern es ist in dem Sinne eines Programmes gemeint, an das sich der Komponist beim Schreiben zu halten hat.)

»Ich bin fest davon überzeugt, daß die Musik sehr viel verliert, wenn sie sich von den Worten trennt; will sie z. B. eine Leidenschaft malen, so kann sie nur das Äußere zeichnen, sie bedarf hingegen zu ihrer Vervollkommnung einer wohl charakterisierten und gut akzentuierten Arie, deren lebhafte und kraftvolle Farben nicht irgendeinen zu einer anderen Empfindung gehörigen Ausdruck besitzt; sondern gerade die, die man ausdrücken will. Die Arie: »*Je suis de vous très mécontant*« von Grétry[2]), und jene von Gluck[3]): »*Par un père cruel à la mort condamné*« sind Beweise für meine Behauptung.«

---

1) J. J. Rousseau, *Dictionnaire de musique*, Bd. I. »*Les Mœurs, partie considérable de la musique de Grecs appéllée par eux Hermosmenon laquelle consistait à connaître à choisir le bienséant en chaque genre, et ne leur permettait pas de donner à chaque sentiment, à chaque objet, à chaque caractère toutes les formes dont il était susceptible; mais les obligait de se borner à ce qui était convenable au sujet, à l'occasion, aux personnes, aux circonstances. Les Mœurs consistaient encore à tellement accorder et proportionner dans une pièce toute, les parties de la musique, le mode, le temps, le rhythme, la mélodie et même les changemens, qu'on sentit dans le tout une certaine conformité qui n'y laissât point de disparate, et le rendit parfaitement un. Cette seule Partie, dont l'idée n'est pas même comme dans notre musique, montre à quel point de perfection devait être porté un art où l'on avait même réduit en règles ce qui est honnête, convenable et bienséant*«.

2) Ariette der Agathe aus: *L'Ami de la Maison*, Comédie en trois actes (vgl. Gesamtausg. der Werke Grétry's).

3) *Iphigenie in Aulis.*

»Die Gefühle und ihr Ausdruck vermöchten auch durch die Materie erregt zu werden, z. B. durch einen Fluß, der mit starkem Brausen von einem hohen Felsen herabstürze.«

Es folgt eine Anweisung, wie ein Komponist einen Seesturm musikalisch schildern könne. Zu gleicher Zeit, wo die Instrumente hauptsächlich schnelle Läufe, von unten nach oben und umgekehrt, die die Bewegungen der Wellen trefflich charakterisieren können, zu spielen haben, hat auch der Chor durch seinen Gesang das laute Getöse auszudrücken. Die Schärfe der Zeichnung hänge begreiflicherweise von dem Empfinden eines jeden Musikers ab. Einer, der fast nichts empfinde, werde es auch durch eine gewisse Kälte in der musikalischen Darstellung fühlen lassen; derjenige dagegen, dem dieses mächtige Schauspiel zugleich eine ehrfürchtige Scheu vor der Majestät der Gottheit einflöße, werde gerade diese Empfindungen durch einen Chor geistlichen Charakters darzustellen suchen, während die Instrumente lediglich den Seesturm zu malen haben.

Seine Neigung zu J. Jacques Rousseau, dessen Werke über Musik er gründlich studiert hat, dürfte man wohl auch aus folgenden Sätzen ersehen können, die er den eben angeführten Untersuchungen anfügt:

»O Gefühl! Heiliges Feuer, das die Gottheit selbst entfacht, die du dein Licht in die dunkelsten Wege trägst, dem Auge des Volkes die zarten Geheimnisse der Kunst entziehst .... die du die göttlichen Samenkörner keimen läßt, welche die Kunst zur Reife führt, leite mich ...!«

Das sechste Kapitel des dritten Teils der Darlegung handelt von der Schönheit des vokalen und instrumentalen Ausdrucks.

»Man muß nicht allein jeder Person den ihr zukommenden Akzent geben, sondern um zur Schönheit des Ausdrucks zu gelangen, den betreffenden Personen, die man handeln oder sprechen läßt, auch einen ihrer Stellung entsprechenden Charakter verleihen; also dafür beispielsweise einen majestätischen Ton für einen König, für einen Hirten dagegen einen weichen und einfachen.«

Le Sueur verfolgt die Konsequenzen der Charakterisierung noch weiter, er meint nämlich, der Ausdruck eines und desselben Gefühls von zwei Personen von verschiedenen Rang oder Charakter müsse auch in der musikalischen Darstellung eine fühlbare Differenz aufweisen. Er gibt dazu folgendes, recht bezeichnendes Beispiel:

»Man wird in gleicher Weise den Zorn eines Monarchen, wie den eines Bauern erkennen; jedoch sind sie in der Äußerung ihrer Erregung voneinander verschieden; das innerliche Gefühl der Überlegenheit und der hohen Stellung läßt einen gewissen Zug von Größe in der Art der Zorneskundgebung des Monarchen zurück, wogegen der Bauer seiner Erbitterung natürlich auch kräftigere und rohere Worte verleiht. Auf die Musik angewendet, heißt das: Der Komponist hat die Erregung beider etwa auf folgende Weise zu malen: Durch eine große Zahl rascher Läufe in den Streichern von oben nach unten und umgekehrt in einem beschleunigten und straffen, bald durch langsamere Passagen, ja bisweilen durch Pausen unterbrochenen Rhythmus, dem dann plötzlich wieder heftige Erschütterungen, z. B. durch Oktaven-Tremolos in FF zu folgen haben. Es muß aber auch dafür gesorgt werden, diesen Sturm durch ein breites, imposantes, stark betontes Motiv als unisono in Geigen und Bässen überragen zu lassen, und während die schnellen Sechszehntel-Figuren und die aufgeregten Passagen in den Streichern die Vorstellung der größten Zügellosigkeit geben, wird jenes Motiv, das sich durch das ganze Stück fortzupflanzen hat, die Empörung zurückhalten zu wollen scheinen. Auf diese Weise kann der Hörer stets das majestätisch Erhabene, wie das rein Menschliche empfinden.

Der Zorn des Bauern hingegen darf nur durch einen fortgesetzten Aufruhr in den Instrumenten gemalt werden; es wird ein wütender Sturm sein, der keine Ruhe eintreten, eine finstere Nacht, die keine Helle in das Dunkel dringen läßt, als höchstens den Schein eines furchtbaren inneren Feuers. Eine schnelle Passage darf nur durch eine noch bewegtere und heftigere ersetzt werden.«

Diese Kompositionsanweisung ist ebenso interessant, wie wichtig und charakteristisch für Le Sueur's Anschauung von der imitativen Musik. Es wird am Schluss der Betrachtung des *Exposé* noch näher hierauf eingegangen werden.

Der Kapellmeister von Notre-Dame spricht alsdann beiläufig von der Musik der Nachbarvölker. Wenn er nun sagt, sie entspräche dem Volkscharakter, so trifft er damit ja das Richtige; allein es ist zum mindesten höchst sonderbar, wenn er meint, die Deutschen hätten eine große Erschütterung, eine starke und lärmende Musik nötig, um bewegt zu sein ... die empfindsamen Italiener würden durch eine solche Musik zu erregt sein, infolgedessen hätten sie eine viel sanftere, deren feiner Ausdruck wiederum eine geringe Wirkung auf die Leute an der Donau ausüben würde.... Die Engländer hätten eine steife, ernste, ihrem Charakter angemessene Musik, ... eine etwa die Mitte haltende müßten demnach die Seine-Anwohner haben, da sie ja gewissermaßen die Mitte der benachbarten Nationen darstellten, sowie in der Art und Weise ihres Fühlens und Denkens.

Le Sueur verweist seine Schüler mit allem Nachdruck auf das Studium der alten Musikwerke, auf Männer wie Hans Leo Hassler, Hasse, Graun, Pergolese u.v.a., die in der Schönheit und der Richtigkeit des musikalischen Ausdrucks so Hervorragendes geleistet hätten.

Den polemischen Charakter des *Exposé* können wir aus einer Rede ersehen, die der Verfasser Pergolese in den Mund legt, um auf diese Weise die Kompositionen seiner Zeitgenossen sarkastisch kritisieren zu können.

»Ich finde sie noch ganz wieder,« so läßt er Pergolese sprechen, »diese schöne Natur in den unsterblichen Werken einer großen Zahl tüchtiger Komponisten. Doch wie sie jetzt erkennen unter all denen, wo man sich zu bemühen scheint, sich von ihr zu entfernen, oder doch wenigstens sie mit einer Menge von Beiwerk und Schmuck, derer ihre Schönheit nicht bedarf, zu überhäufen? Was sollen diese tausendmal in den Gesängen wiederholten Worten sagen, die alle einen einzigen Charakter und nur verschiedene Akkompagnements haben? ... Was soll diese Ouverture als Einleitung zu einer lustigen Handlung? Was bedeutet diese lebhafte, lustige Ouverture zu Anfang eines tragischen Ereignisses? Was diese Arien mit endlosen Läufen, in denen der Sänger, der einen König darzustellen hat, nichts als eine stimmliche Kraftleistung zeigt, da wo ich doch majestätische Akzente hören müßte? Ja, ich höre in dem Vokalteil tragische Wendungen, während die Instrumente einen Charakter der Freude markieren. Was ist aus den ausdrucksvollen Unterhaltungen eines jeden Instrumentes geworden, die durch ihre Ähnlichkeit mit der Situation nur bestrebt waren, dem Gesang eine höhere Klarheit zu geben, ihm einen größeren Reiz zu verleihen und seine Wirkung zu verstärken. Wo sind sie hingekommen, die wahrhaften und kraftvollen Akzente, die alle Schattierungen der Leidenschaften auszudrücken imstande waren ...?«

Le Sueur ist hier zweifellos ein wenig zu weit gegangen; denn die Anschuldigungen, die er gegen die Musik seiner Zeitgenossen (denn diese ist gemeint) erhebt, entsprechen bekanntlich keineswegs den Tatsachen. Wir müssen aber diese Worte dem leidenschaftlichen und nach hohen Zielen strebenden Künstler zugute rechnen; denn seine Stimmung war zur Zeit, als er den *Exposé* schrieb, recht gereizt.

Im letzten Abschnitt behandelt er endlich die »Eleganz und die Anmut im vokalen und instrumentalen Ausdruck«.

Er stellt die uns bereits bekannte Forderung, haushälterisch mit den musikalischen Mitteln umzugehen, wiederum auf und ergeht sich in ausführlichen Beispielen. Einige davon mögen zitiert werden:

»Wer die Kunst versteht, in angenehmer Weise liebenswürdige Akzente mit pikanten Wendungen, Gesänge freundlichen Charakters mit leidenschaftlichen Bewegungen abwechseln zu lassen, der wird das Interesse des Hörers stets für sich haben.«

Le Sueur hat eine durchaus richtige Anschauung, wenn er behauptet, das Feuer

der Begeisterung erlösche in den Hörern nicht, wenn man gewissermaßen stets zwei Charaktere hören und empfinden lasse; überhaupt seien Abwechslungen und Gegensätze, eine vornehme, sich dem Charakter der Musik anpassende Verschiedenheit, die sichersten Mittel, die Aufmerksamkeit wach und die Langeweile fernzuhalten. Wer zum klaren Sonnenschein im richtigen Verhältnis zueinander Schlagschatten setze, von dem wird man dasselbe sagen können, wie von dem Princeps der lateinischen Dichter:

»*Molle atque facetum*
»*Vergilio annuerunt gaudentes rure Camenae*[1]).«

Er will damit sagen, die Kontraste dürften nicht wahllos hierhin und dorthin gestellt werden. Ihre Anordnung müsse in einem bestimmten logischen Zusammenhang stehen, die Schattierungen je nachdem stärker oder schwächer sein. Ein musikalisches Werk bedürfe einer ausgeprägten Interpunktion, gerade so wie eine gute Rede. Der leichte, elegante Fluß der Melodik werde sofort gestört, wenn eine Phrase mit der ihr folgenden nicht logisch zusammenhinge.

»Die Komponisten haben immer Sorge dafür zu tragen, daß sich musikalische Perioden vorzubereiten haben und zwar derart, daß zwischen ihnen keine unangenehme Trennung fühlbar wird. Man darf nie das Ende eines Gesangstückes das einen markierten Rhythmus besitzt, mit dem Beginn eines andern direkt verbinden, das einen entgegengesetzten Charakter hat, sondern es gilt, hier einen Mittelpunkt zu formulieren, der die Eigenschaften des Endes des einen und des Anfangs des anderen in sich vereinigt.

Eine vom Orchester begleitete Gesangsperiode muß sich anmutig in das Ritornell der andern, die sie voneinander trennt, einfügen. Es ist durchaus notwendig, die musikalischen Phrasen mit den Hebungen und Senkungen der Poesie in Übereinstimmung zu bringen und es bedeutet einen Fehler des Komponisten, wenn er einen Akzent im Vermaß mit einem unbetonten Taktteil zusammenfallen läßt.«

Mit großem Nachdruck fordert er die Einheit zwischem dem Rhythmus der Dichtung und dem der Melodie, wobei er auf die flüssige ebenmäßige Deklamation in den Werken der italienischen Gesangskompositionen als treffliche Muster hinweist.

»*Pourquoi notre langue déjà si riche de tant de chefs-d'œuvres litéraires, n'aurait-elle pas aussi son rhythme poétique particulier au chant, et préparé pour la mélodie vocale qu'il doit recevoir? . . . . . Il faut aussi créer en France un rhythmopée poetique, susceptible de se marier sans peine avec la rhythmopée musicale, sans quoi il n'y a point de chant parfait! . . . .*«

Recht interessant ist seine Ansicht von einem Dichterkomponisten; sei doch gerade dieser der glücklichste in seinem Schaffen. »O! wenn es dem Musiker gegeben wäre, sich selbst seinen Text zu schreiben. Gott! was könnte er nicht alles erreichen! Welch weites Feld, welch fruchtbare Mine, aus der man noch nicht schöpfte! Welch' große Stoffe! Welch ungeheures Feld, in das noch kein Künstler gedrungen ist. Und endlich! welch überraschende Wirkungen weit über die menschliche Phantasie hinausgehend! . . . . . .«

»Soll z. B. ein freudiger Ausdruck erreicht werden, so kadenziere man den Gesang von zwei zu zwei Takten, wobei einzig und allein der Rhythmus oder die Notenwerte eines jeden Taktes zu variieren sind; auf diese Weise wird die Empfindung der Freude erreicht werden. Will man dagegen ein pathetisches Gefühl zum Ausdruck bringen, so ist von vier zu vier Takten zu kadenzieren und eine der Situation entsprechende leidenschaftliche Empfindung wird erreicht; cf. Piccini: ‚*Ah, que je fus bien inspiré*' . . .«

Es erscheint doch recht fraglich, ob eine solche Kadenzierung, wie Le Sueur sie vorschreibt, ein freudiges oder leidenschaftliches Gefühl erreicht. Hingegen ist der Ansicht, eins der besten und wirksamsten Mittel für den schönen Ausdruck bedeute eine Nachahmung der Bewegungen der Deklamation, unbedingt beizu-

---

1) Horaz. Sat. I, 10, 44f.

pflichten. Der Verfasser der »Darlegung« führt zur Bekräftigung seiner Annahme folgende Arie Gluck's an: »*Ah, mon ami, j'emploie ta pitié*«.

Oft versuche auch der Rhythmus den Ausdruck zu verstärken, beispielsweise in der Arie von Gluck: »*Par un père cruel à la mort condamné*«. Die Permanenz desselben Rhythmus — ein $^4/_4$ Allegro-Takt zu einem im anapästischen Vermaß gehaltenen Text — scheine die Akzente dieses tiefempfundenen Gesanges der Iphigenie noch schmerzlicher zu machen; was als Beweis dafür gelten könne, daß der Schmerz in gewissen Situationen auch durch ein lebhaftes Tempo dargestellt zu werden vermag, obschon er andererseits auch in einem langsamen Zeitmaß seinen Ausdruck finden könne, wie man es bei dem herrlichen Duett, mit dem das *Stabat mater* von Pergolesi beginnt, sehe, gleichfalls bei dem von Haydn, endlich in verschiedenen Stücken der berühmten Totenmesse von Gossec.

Am Schluß seines theoretischen Werkes gibt Le Sueur noch die Anweisung, wie ein Sonnenaufgang musikalisch dargestellt werden könne.

»Das Orchester male die Ruhe der Natur bei ihrem Erwachen durch gehaltene Akkorde, weiche und fast einförmige Akzente, ein ruhiger Rhythmus gibt den Tönen das Leben, und wie von ferne ist die später auftretende Melodie anzudeuten. Wer über einen Chor verfügt, muß in ihm die Gefühle malen, die man in diesem Augenblick erlebt; ein sanfter, inniger Gesang hat zu ertönen, der eine gewisse Freudigkeit des menschlichen Herzens ausdrückt . . . doch jetzt hat sich die Sonne erhoben, alle Nebel sind verschwunden, und die ersten Strahlen fallen vergoldend auf die Natur. . . . Hier muß das Orchester nunmehr die ruhige, sanfte Bewegung mit einem beschleunigteren Zeitmaße vertauschen, die Melodie hat nach und nach hinreißender und prächtiger zu werden. In den Flöten z. B. glaubt man das Gezwitscher der aus ihrem Schlummer erwachten Vögel zu hören, in den tieferen, wie Oboen und Klarinetten, die rührende einfache Melodie der Schalmei des Hirten, der sein Morgenlied bläst. In dem Murmeln der Geigen und Bratschen glaubt man das Rauschen der Wiesenbächlein wiederzuerkennen, die Celli und Bässe halten eine männlich starke und volle Harmonie aus, die eigens die Vorstellung von diesem majestätischen, durch den Aufgang des Tagesgestirns hervorgebrachten Ganzen erwecken soll. Die prächtige Melodie im Chor sei fähig, in zarter wie eindringlicher Weise zum Hörer zu sprechen, da sie ihm den Eindruck der Frische und des köstlichen Zaubers des beginnenden Tages verleihen soll. Nach immer höherem Anschwellen der Tonmassen hat ein Chor, zum Lobe des Herrn, in der gesamten Vereinigung aller Instrumente in breit und mächtig ausgehaltenen Akkorden diese Musik zu beschließen.«

Der Kapellmeister von Notre-Dame gibt hiermit eine Vorschrift, die in jedem neuzeitlichen Lehrbuch der malenden und nachahmenden Komposition stehen könnte. Mit einer nochmaligen Mahnung an die jungen Komponisten, sich stets die Natur zum Vorbilde zu machen, und sie immer und immer zu studieren beendet Le Sueur seine so interessante Abhandlung.

»*Ingeniorum monumenta quae saeculis probantur!*

Jene Worte des Quintilius, die Le Sueur den Schlußbemerkungen seines Buches anfügt, sollte er nicht für sich in Anspruch nehmen können, er, der so ernst und mit so hohen Idealen seinem Beruf als Musiker entgegenkam! Wohl war er zu Lebzeiten ein hochgeschätzter und geehrter Komponist, allein seine Werke sollten ihn nicht mehr als dreißig Jahre überleben[1]). Die jungen Meister der Schule von 1830, unter ihnen insonder-

---

1) Freilich wurde i. J. 1907 von der *Société des instruments anciens* in Berlin, Paris und Petersburg ein Werk »*Une fête à la cour des miracles*«, das sich Napoleon I. im Palast Menus-Plaisirs vorspielen ließ, aufgeführt, desgleichen im Gießener Konzertverein. Z. d. IMG. IX.

heit Hector Berlioz, verdunkelten mit ihren Kompositionen die ihres alten Lehrers und Freundes Le Sueur!

Daß auch dieses Werk seinen Schriftenkrieg verursachte, war ganz natürlich. Eins der zahlreichen Pamphlete, die ihn besonders heftig angriff, veranlaßte Le Sueur zu einer kurzen Entgegnung. In der anonymen Broschüre »*L'Isle des Chats Fourrés*« (Die Insel der Pelzkatzen) erreichte die Schmähung des verdienten Kirchenkapellmeisters ihren Höhepunkt. Seine Antwort lautet folgendermaßen[1]):

»Ich tue jenen, die ein Vergnügen darin finden, auf meine Werke Schmähschriften drucken zu lassen, kund, daß ich ihnen nicht mehr antworte, 1) weil sie anonym schreiben, 2) weil ich die Zeit, die ich brauchen müßte, um ihnen zu antworten, besser anwenden kann, nämlich um Arbeiten zu machen, die scheinbar dem Publikum bis jetzt gefallen haben. Die Gedanken jener Werke, die schon erschienen sind und Anstoß erregten, können nicht ruhig gedeihen und fortwirken. Sie führen Kämpfe herbei und vermehren die Widersprüche. Ich habe keine Zeit, mich dieser Art von Fechtkunst auszuliefern. Dies ist eine Arbeit, der ich mich weder durch Übung, noch durch Charakteranlage geneigt fühle. Das Geschrei, das sich am lautesten hören läßt, und die Sophismen, die am kühnsten ausgesprochen werden, sind in den Augen der Menge häufig die einzigen, bisweilen die besten Gründe; schließlich ist es ein Handwerk, das, da es meistenteils in Beleidigungen ausartet, entweder zu große Gleichgültigkeit, sie zu erleiden, oder zu viel Grobheit, sie zurückzuweisen, erfordert.«

Daß Le Sueur mit diesen Worten die Neider und Schmäher nicht zum Schweigen brachte, ist ja ganz erklärlich. Er mußte noch mehr über sich während seiner Künstlerlaufbahn ergehen lassen.

So sonderbar uns manches, z. B. die langatmigen Perioden und der bisweilen unbeholfene Stil, sowie die vielen lateinischen Zitate in diesem *Exposé* anmuten mögen, so diskutabel die Betrachtungen, z. B. über die Verwendung des Rhythmus der Griechen — er wußte doch damals von der Musikübung im Altertum viel weniger als wir — auch sein mögen, wir erkennen daraus nicht allein sein ernstes Wollen und seine gründliche Bildung. Die »Darlegung« ist vielmehr wegen der darin gebotenen Kompositionsanweisungen und der weiten Ausblicke auf die Musik der Zukunft von hoher Bedeutung.

Wenn Le Sueur immerhin dieses Werk in enger Verbindung mit den Programmbüchern zu seiner Kirchenmusik geschrieben hat, so will er den Text doch ganz allgemein auf die Musik bezogen wissen, wie er ja auch selbst sagt: »Die Komponisten sollen meine Anweisung auf jede Musik ausdehnen«. Das erhellt ferner aus den zahlreichen Hinweisen auf Gluck, Philidor, Grétry, Gossec u. a. und deren dramatische Werke. Es ist jedenfalls erstaunlich, daß er sich als kaum 27jähriger Mann so klar über die Grundlagen seiner Musik war. Die Arbeit trägt zugleich den Stempel eines kühnen und großen Geistes. George Servières[2]) sagt:

»Sie drückt die Gedanken aus, die sich mehr an die dramatische als an die kirchliche Musik anlehnen. Sie gibt Ratschläge über die Art und Weise, einen Stoff zu behandeln, über die Angemessenheit des Ausdrucks hinsichtlich des Alters und des Charakters einer Person.«

---

1) Fouque, a. a. O., S. 48.
2) *Les Oratorios de J. F. Le Sueur.*

Denken wir doch an Stellen, wo Le Sueur die Anweisung gibt, wie man »die gewaltige Stimme Gottes auf dem Berge Sinai« darzustellen hat, wie ein Sonnenaufgang zu malen ist, was er über die musikalische Zeichnung der Zornesäußerungen eines Königs und eines Bauern sagt; vergegenwärtigen wir uns die Überschrift jenes Kapitels: »Man muß nicht allein jeder Person den ihr zukommenden Akzent, sondern . . . den betreffenden Personen auch einen ihrer Stellung entsprechenden Charakter geben«; jene des vorhergehenden Kapitels über den Ausdruck der Empfindungen bei der Pfingstmusik; hören wir, was er z. B. über die Darstellung der Klagen der hl. Magdalena sagt[1]), »sie dürfen nicht ausgedrückt werden, wie man den Schmerz der Venus oder den Tod des Adonis malt, die Klagen Magdalenas dürfen auch nicht durch solche musikalisch dargestellt werden, wie man sie einer einfachen Frau in den Äußerungen ihrer Trauer gäbe«; denken wir also an derartige Stellen und übertragen sie auf die symphonische Musik, so werden wir nicht zu weit gehen, wenn wir sagen, daß Le Sueur die Programmusik seines Schülers Berlioz wesentlich beeinflußt hat. Wie auch Boschot[2]) richtig bemerkt:

»Wenn man sucht, woher die Keime stammten, die ihre Früchte in den Werken unseres Romantikers hervorbringen, kann man nicht den befruchtenden Samen vergessen, den Le Sueur auf das junge, nach künstlerischer Produktion so sehr begierige Genie fallen ließ; Le Sueur, der Musiker und insonderheit der Theoretiker«.

Die Zeit vom Sommer des Jahres 1786 bis zum Herbst des nächsten war für den Kapellmeister von Notre-Dame außerordentlich anstrengend gewesen. Vier große Oratorien hatte er komponiert und zu jedem von diesen ein Programmbuch geschrieben, welch letztere eine Erweiterung erfahren, eben als die »Darlegung einer einheitlichen und nachahmenden Musik« veröffentlicht worden war.

Mit der Komposition war es jedoch nicht allein getan.

Le Sueur dirigierte selbst und hatte auch sämtliche Proben zu leiten, die ihm begreiflicherweise große Mühen und Aufregungen bereiteten; denn es war wahrlich kein leichtes Stück, hundert Musiker in Zucht und Ordnung zu halten. Dazu lag es ihm ob, die Stimmen für Chor und Orchester selbst auszuschreiben. Die Musiker weilten häufig den ganzen Tag während der Proben zu den großen Festlichkeiten im Notre-Dame-Kapitel und dem Komponisten, der für sie zu sorgen hatte, fiel obendrein noch die Aufgabe zu, Konferenzen mit dem Bruder Küchenmeister abzuhalten[3]). Abbé Talon, ein Freund Le Sueur's, erzählt, jener habe sich die letzten 14 Tage vor dem Himmelfahrtsfeste selten mehr als ein bis zwei Stunden Schlaf des Nachts gegönnt[4]). Zerstreut und in geschäftlichen Dingen von großer Unerfahrenheit, wie es ja bei einem Künstler meistens zu sein pflegt, passierte es ihm, gezwungen durch die großen Ausgaben, die die

---

1) Servières, a. a. O.
2) *Jeunesse d'un Romantique*, S. 177.
3) Fouque, a. a. O., S. 66.
4) *France musicale* v. J. 1840.

Unterhaltung der Musiker nötig machte, daß er über seine ihm zur Verfügung stehenden Geldmittel hinausging und Schulden zu machen sich genötigt sah. Was wollte denn auch eine jährliche Summe von 2400 Livres gegenüber jenem Aufwand bedeuten! Sein ehemaliger Mitschüler, Abbé Tiron, tritt der Behauptung, Le Sueur sei sehr genügsam gewesen, schroff entgegen; vielmehr habe er auf großem Fuße gelebt[1]).

Überaus charakteristisch für unseren Kapellmeister ist folgende Anekdote, die der Graf Perault erzählt: Eines Tages bestellte Le Sueur in einem vornehmen, der Notre-Dame benachbarten Restaurant ein splendides Frühstück für 20 Personen. Der Meister, der zur bestimmten Stunde dort zu speisen pflegte, betrachtete am fraglichen Tage verwundert die Vorbereitungen der Kellner und fragte endlich erstaunt: »*Pour qui ces rôtisseurs, ces pages et ces écuyers?*« . . . Er hatte nämlich ganz vergessen, jemanden einzuladen[2]).

Le Sueur hatte am 16. Februar 1787 einen Wechsel auf 342 Livres unterschrieben, welche Schuld er am 15. Mai 1788 zurückzuzahlen hatte. Er kam jedoch seiner Verpflichtung nicht nach, obschon der Wechsel prolongiert worden war. Am 18. April 1788 erhielt er, der bereits auf dem Landsitze des Grafen Champigny weilte, das Urteil der Handelskammer, allein erst nach einer erneuten Klage vom 27. Mai 1790 [oder 1791?][3]) eines Kaufmanns Lacley, an den Duport den fälligen Wechsel kurze Zeit vorher (am 8. Mai) weitergegeben hatte, bezahlte Le Sueur seine Schuld[4]).

Die gewaltigen Anstrengungen im Dienste der Hauptkirche von Paris hatten der Gesundheit Le Sueur's begreiflicherweise nicht zum Vorteil gereichen können. Es war im Sommer des Jahres 1787. Die Ferien haben begonnen und der Kapellmeister begibt sich zur Erholung nach Amiens. Diese Reise sollte für ihn verhängnisvoll werden. Vorerst wird ihm jedoch eine große Ehrung zuteil, indem er »einstimmig und durch Zuruf zum Ehrenmitgliede der Akademie der Wissenschaften und schönen Künste von Amiens« ernannt wird[5]). Das war am 25. August 1787.

Da kommt ihm der Gedanke, eine Reise nach England zu machen, um dort durch Aufführung einiger seiner Werke seine zerrütteten Finanzen wieder in Ordnung zu bringen. Er schreibt dem Kapitel von seinem Vorhaben und bittet zugleich um längeren Urlaub. So ist denn der Augen-

---

1) *France musicale*, 1840.

2) Fouque, a. a. O., S. 67 . . . Alexandre-Gaspard de Feuillasse, Vicomte de Perault, bedeutender Agronom (Notiz aus dem *Grand Dictionnaire*).

3) Die letzte Zahl war unleserlich.

4) Unter den Archiven der L. S. betreffenden Papiere der Conservatoire-Bibliothek fand der Verf. auf einem unscheinbaren kleinen Zettel das Urteil der Handelskammer über jene Wechselschuld, dem die übrigen Notizen hierüber entnommen sind.

5) Das Dokument befindet sich unter den Papieren Le Sueur's in den Opernarchiven.

blick gekommen, wo sich seine Feinde an ihm rächen können. Die Mehrzahl der Mönche stand ihm gegnerisch gegenüber, ihnen voran ja auch der Erzbischof selbst.

Gelegentlich einer Auseinandersetzung Le Sueur's mit dem Chordirektor des Ordens über die Kosten, die die Aufführung seiner Musik beanspruchten, waren beide hart aneinandergeraten.

Der Chordirektor machte ihm den Vorwurf, der große Aufwand für Chor und Orchester bringe das Kapitel dem Ruin nahe. In seiner Künstlerehre gekränkt und empört über dieses Zeichen armseliger Knickrigkeit und kleinlichen Neides erwiderte Le Sueur scharf:

»*Ces frais ne ruineront pas Le Sueur qui les paiera, si vous ne les payez point.*«

»*Monsieur, ne prenez pas le ton si haut! Un simple maître de mon église, est bien osé de me parler ainsi. — Sachez l'énorme différence qu'il y a entre vous et moi*« setzte er hochmütig hinzu.

»*Elle est énorme, en effet!*« replizierte Le Sueur ironisch, »*car le ‚simple' maître de chapelle doit la place qu'il occupe à ses veilles, aux suffrages unanimes de tous les membres du chapitre, d'après un concours public et solennel*[1]. *Monsieur D . . . B . . . doit la sienne à ses sollicitations et à volonté momentanée d'un seul homme!*«

Sprach's und ließ den verblüfften Mönch stehen.

Diese »Unterhaltung« war begreiflicherweise nicht dazu angetan, seine Stellung zu den gegnerischen Ordensherren zu verbessern und das Unglück wollte es, daß gerade die Freunde und Beschützer Le Sueur's, die zum Orden jener Kirche gehörten, die Sommerzeit fern von Paris verbrachten.

Über den Sitzungsbericht des Kapitels vom 7. September 1787 wird folgendes berichtet[2]:

Lecture faite d'une lettre écrite d'Amiens par le Mr. Le Sueur, maître de Musique de l'Eglise de Paris en date du 3 de ce mois, par laquelle il annonce à Messieurs un voyage hors du royaume qui doit le rendre absent pour longtemps et qui est un abandon réel de sa place. Messieurs ont en conséquence déclaré la dite place vacante, et on arrête qu'il sera procédé incessamment à l'élection d'un autre maître de Musique.

Signé Montague, Dec.; Delon, Cam.

Alle Versuche Le Sueur's, der natürlich gleich von der Entscheidung des Ordens in Kenntnis gesetzt wurde, ihn in seiner Stellung zu belassen, fruchteten nichts. Am 17. November wandte er sich abermals an die Mönche mit dem Ersuchen, ihn wieder in seine Funktionen als Kapell-

---

1) Ducancel, a. a. O. S. 21. — Obwohl Le Sueur hier selbst von dem stattgehabten Bewerb spricht, so neigen wir doch der Ansicht zu, daß ein solcher nicht stattfand. Das Fehlen einer Notiz über einen derartigen Vorgang in den Archiven des Domkapitels spricht für unsere Annahme.

2) *Archives nationales.*

meister einzusetzen, wobei er zugleich an die Nachgiebigkeit des Kapitels appellierte. Die Antwort war eine glatte Zurückweisung[1]).

Eine Freude hatte der verzweifelte junge Musiker; dem Domkapitel wurde es sehr schwer, einen Ersatz für Le Sueur zu finden. Mehrere Organisten, an die ein Ruf ergangen war, lehnten ab. Sie wollten nicht die Stelle eines so hoch geschätzten Menschen und Musikers, der zu Unrecht aus seinem Amt entfernt worden war, annehmen.

Am 24. September schien es dem Kapitel gelungen zu sein, Hérisse, Chordirektor an der Kirche von Orleans, als Kapellmeister zu verpflichten. Jener wollte unmittelbar nach dem St. Martinstag — Allerheiligenfest (1. November) — den Posten an Notre-Dame übernehmen, inzwischen erfuhr er jedoch, unter welchen Umständen Le Sueur seines Amtes verlustig gegangen war; er hatte den feinen Takt, sofort um Anullierung seines mit dem Kapitel der Hauptstadt getroffenen Vertrages zu bitten und zwar noch vor dem eben erwähnten Gesuch Le Sueur's. Der Grund, den Hérisse angab, ihm seien große Vorteile in Orleans geboten worden, war natürlich nur ein Vorwand; denn auch er war empört über die schimpfliche Behandlung des ehemaligen Kapellmeisters[2]).

So zogen sich die Verhandlungen bis zum Beginn des nächsten Jahres hin. Das Domkapitel wandte sich nunmehr an Vouillemont, Kapellmeister der Kathedrale zu Amiens, der sich auch in einem am 1. März 1788 an die Intendanz der Musik von Notre-Dame gerichteten Brief zur Annahme der Musikmeisterstelle verpflichtet. Kaum einen Monat später waren die Mönche abermals um eine Enttäuschung reicher; in der Sitzung des Kapitels vom 2. April wurde nämlich ein Schreiben des Vouillemont verlesen, in dem er bittet, ihm sein Wort zurückzugeben.

Andere Versuche des Ordens hatten das gleiche Schicksal. Ebenso scheiterten die Unterhandlungen mit den Kapellmeistern: Le Chantre, Lucas und Revienne. Der fortgesetzten vergeblichen Bemühung überdrüssig, beschließt man endlich, Guillimont Dugué, »*bénéficier prêtre*« und ehemaligen Kapellmeister der Hauptkirche zu Paris die Sorge über den Chor zu geben und »*d'y battre la mesure toutes les fois qu'il en sera besoin*«. Die Herren vom Kapitel scheinen demnach eine eigenartige Auffassung von dem Wesen des Kapellmeisterberufes gehabt zu haben. Der Kapitelsekretär, Herr Bue, ein tüchtiger Musiker, der Le Sueur vertreten hatte, wurde beauftragt, »den Chorknaben die Musik und die Komposition beizubringen«. Diese »wichtigen« Entscheidungen wurden am 2. April getroffen.

---

1) Abbé Chartier und Abbé Meuret, *Le Chapitre de Notre-Dame.* Paris 1897 u. 1904.

2) Die Notizen über Hérisse, wie über die anderen für die vakante Stelle an N. D. berufenen Musiker sind gleichfalls den in den *Archives nationales* aufbewahrten Dokumenten des Domkapitels entnommen.

Die kurzsichtigen Mönche waren ja froh, den alten Brauch in der Musik wieder herstellen zu können, da sie sich ja damit den Anstrengungen ihres Geldsäckels enthoben sahen. Sie betrauten ihren alten Dugue damit, »wie üblich, das *regina* und die Motette zum heiligen Samstag mit Instrumentalbegleitung[1], dagegen die Messe und die Vespern des Ostertages *sans Symphonie* singen zu lassen[2].

Fétis zufolge wurde eine — zweifellos von den Mönchen verfaßte — anonyme Schmähschrift gegen Le Sueur veröffentlicht, die seine Redlichkeit in ein sehr schlechtes Licht stellte. Das Pamphlet hatte den ominösen Titel:

»Dessert des Plats de son métier que M. Abbé L . . . a fait servir à Son Monseigneur l'archevêque de Paris et à Messieurs de chapitre de la Métropole«.

Jetzt legte sich aber ein Freund des jungen Künstlers, der 84jährige Parlamentsrat Delarivièrre ins Mittel und übernahm die Verteidigung Le Sueur's. Für den schier verzweifelten Musiker selbst hatte er die tröstenden Worte:

»Sie kennen das Leben noch nicht, Le Sueur, es ist eine Kette von Leid und Trübsal. Sie werden sich gezwungen sehen, während Ihres ganzen Lebens die Angriffe boshafter Neider niederzuschlagen; denn diese gehen ja nur darauf aus, die wahren und neuen Ideen, die Sie mutig in Ihrer Kunst ausbreiten, zu unterdrücken[3]«.

Delarivièrre veröffentlichte eine Denkschrift[4] zu gunsten Le Sueur's, die wenigstens das zur Folge hatte, daß das Kapitel zu einer Versammlung einberufen wurde. Man debattierte dort lebhaft über die Schulden, die dem Kapitel durch die großen Musikfeste Le Sueur's auferlegt worden waren, von denen der Kapellmeister indessen nur einen Bruchteil bezahlt hatte. Man kam jedoch zu keinem Entschluß, wer den Rest derselben tilgen sollte. Der einzige Erfolg der Sitzung war der, daß dem ehemaligen Kapellmeister ein Zeugnis bewilligt wurde, das er bereits nachgesucht hatte.

Das Attest, das später mit ein Anlaß zu seiner Ernennung als kaiserlicher Kapellmeister wurde, hat folgenden Wortlaut[5]:

Nous soussignés chanoines du chapitre de Paris, déclarons que M. Lesueur, maître de musique de notre église a honoré la musique de chapelle par ses grandes idées musicales et ses nouveaux plans en ce genre où il a fait une véritable révolution. Nous lui devons des louanges sincères pour l'éducation distinguée qu'il donnait à nos élèves enfants de chœur: il leur inspirait l'excel-

---

1) In der Sitzung vom 9. April 1788.
2) In der Tat eine merkwürdige Inkonsequenz.
3) Ducancel, a. a. O. S. 23.
4) Fétis meint: »es fehlte nicht viel, daß eine Denkschrift veröffentlicht wurde«.
5) Aufbewahrt in den Archiven der Oper.

lence de la sienne. Ses mœurs, sa conduite, sa probité, ses honneurs furent irréprochables. Sa manière d'être et les talents extraordinaires qu'il a développé à notre église aux yeux de la ville et de la cour, laisseront une longue mémoire parmi nous. Si les mêmes talents le portent à la chapelle du roi nous pourrons répondre qu'il remplira cette place au-dela même des espérances que Messeigneurs les Gentilshommes de la chambre du roi pourraient en concevoir. Nous jouirons de la gloire musicale qui l'attend et nous partagerons ses triomphes.

Nous donnions cette déclaration le vingt un mars mil sept cent quatre vingt huit

21. III. 1788.

De Champigny, chanoine.
Dantichamp, gr. vicaire,
Derierre ch.
Radix ch.

Nachtrag von Le Sueur's Handschrift:

Le Sueur a donné double de celle à M. le Duc de Villequier au mois d'avril 1788 pour une survivance à la chapelle du roi qu'il lui prommettait.

IV. Die Revolution. Le Sueur als Republikaner. Eintritt in das Conservatoire.

Die Schmähschrift, in der Le Sueur der Unredlichkeit beschuldigt worden war, hatte, wie es so oft zu geschehen pflegt, ihre Schatten weit voraus geworfen. Es wollte ihm trotz des vortrefflichen Zeugnisses, das er von dem Domkapitel erhalten hatte, nicht gelingen, eine neue Stellung in Paris zu bekommen. Fétis zufolge wurde der Meister sogar abermals in eine ehrenverletzende Anschuldigung hineingezogen, weil er jene Schulden für die Kirchenfeste während der Zeit an Notre-Dame noch nicht beglichen hatte. Möglich ist es auch, daß von seiner Wechselpflicht etwas laut geworden war, und dies war seinen Feinden natürlich ein erwünschter Anlaß, wieder über ihn herzufallen.

In dieser schweren Zeit ließen ihn aber seine Freunde nicht im Stich. Bochard de Champigny, ein Mitglied des Ordens von Notre-Dame, hatte ausgedehnte Landgüter, wo er den größten Teil des Jahres weilte, da er durch eine Kapitelentscheidung vom 20. Oktober 1788[1] zum Konservator des herrschaftlichen Besitzes von Sucy ernannt worden war. Er nahm Le Sueur zu sich und bot ihm damit ein Asyl, wie es für den jungen, der Erholung dringend bedürftigen Musiker nicht geeigneter sein konnte. Er widmete sich hier ganz dem Studium der dramatischen Komposition.

Bei Champigny lernte er die während der Revolutionszeit besonders hervortretenden Dichter, André und Marie-Joseph Chénier kennen, welch letzterer ihm ein Gedicht widmete:

»*D'où naissent tes chagrins, enfant de l'harmonie* . . .«

worin er auf die letzten Ereignisse Bezug nahm und Le Sueur als einen Nachkommen des berühmten Eustache Le Sueur feierte. André, der Bruder, beschloß diese Epistel mit Worten, die Le Sueur als den Erneuerer der geistlichen Musik verherrlichten:

---

1) G. Servières, *Les Oratorios de J. F. Le Sueur.*

»*Heureux imitateur des chants Ausoniens*
»*Chaque jour remplis-toi de son divin génie,*
»*Et montant, chaque jour de succès à succès,*
»*D'un nouveau Pergolese étonne Français*[1])«.

Nach einiger Zeit der Ruhe und Erholung dachte der Exkapellmeister daran, die Forderungen der Lieferanten aus dem Jahre 1787, die er ja seinerzeit gelegentlich der Unterredung mit dem Chordirektor des Ordens von Notre-Dame zu bezahlen versprochen hatte, zu begleichen.

Die Ouvertüre der gewaltigen politischen Ereignisse im Jahre 1789 hinderten ihn indessen an der Vollendung seiner Absicht. Er wandte sich deswegen an den ihm befreundeten Staatsrat Delarivièrre[2]), der seinerseits, als das Domkapitel aufgelöst worden war, diesen Sachverhalt dem die geistlichen Angelegenheiten bearbeitenden Komitee der *Assemblée constituante* vorlegte[2]). Es wurde festgesetzt, daß die Schuldsumme von den Mönchen und nicht von Le Sueur zu bezahlen sei, und zwar sollte sie von der Pension der Ordensherren abgezogen werden. Dieser Beschluß war dem gutmütigen Le Sueur gar nicht recht, und sein Versprechen, die Schuld selbst zu bezahlen, sobald er nach Aufführung seiner Opern dazu in der Lage sei, hat er später erfüllt[3]).

Der Beginn der revolutionären Bewegung hatte dem Meister aber noch einen persönlichen Schmerz gebracht. Denn am 11. Dezember 1789 hatte das damals noch bestehende Kapitel von Notre-Dame bestimmt, daß »die zu den Feierlichkeiten der Kirche berufenen Stimmen und Instrumente nicht mehr angewendet würden, es sei denn auf Grund eines anderen Beschlusses«[4]).

Das war also das Ende der ernsten und edlen Bemühungen Le Sueur's für die Belebung der Kirchenmusik!

Bei Champigny widmete er sich nun ganz der dramatischen Komposition. Er hatte von Dercy ein Textbuch *La caverne* (Die Höhle) erhalten, dessen leidenschaftlicher und abenteuerlicher Stoff den Musiker in ihm stark anreizte.

Bei der Komposition dieses Werkes spielte sich ein Vorgang ab, der, wenn auch anekdotenhaft, so recht sprechend für Le Sueur war. Schon als Schüler des Gymnasiums in Amiens pflegte er mit Vorliebe des Nachts zu arbeiten. Diese Gewohnheit war seinem Gönner bekannt. Allein dessen Vorstellungen Le Sueur gegenüber, hiervon doch abzustehen, da es seiner Gesundheit nicht förderlich sein könnte, fielen auf unfruchtbaren Boden. So hatte denn Champigny seine Diener beauftragt, auf die Lampen in Le Sueur's Zimmer nur soviel Öl zu füllen, daß es gerade bis Mitternacht reichte. Eines Abends, es war im Winter, schrieb er an einem Chor. Da verlöscht

---

1) *Poésies de Marie-J. Chénier* in der *Edition Labitte*, 1844.
2) Ducancel, a. a. O. S. 25.
3) Ducancel, a. a. O. S. 25.
4) Servières, a. a. O.

plötzlich das Licht. Jetzt aufhören? Unmöglich! Am andern Morgen kann er vielleicht die Idee vergessen haben. Wo aber jetzt Licht hernehmen? Alle Bewohner des Hauses sind längst zur Ruhe gegangen. Während er noch überlegt, fällt sein Auge auf die glimmende Asche im Kamin. Flugs nimmt er einige große Holzscheite, wirft sie auf die glühenden Kohlenreste, und mit der ganzen Kraft seiner Lungen entfacht er ein lohendes Feuer. Dann setzt er sich nieder, das Papier auf dem Schoß und eilend läßt er seine Feder in den fünf Linien einhergleiten. Indes, bald vermindert sich die Helle, er legt sich nun lang vor den Kamin, so dicht, daß seine Haare fast versengt werden, und schreibt weiter. Der Chor muß fertig werden, denkt er. So vergeht die Nacht. Champigny, der frühmorgens aufzustehen und einen Rundgang zu machen pflegt, sieht den Schein aus Le Sueur's Fenster. Voller Bestürzung, es möchte seinem Gast ein Unglück zugestoßen sein, eilt er hinauf. Auf sein Klopfen wird ihm keine Antwort . . . Kurz entschlossen öffnet er die Tür: »*Que fait-il donc là? Est-ce qu'il s'est trouvé mal!*« — »*Je fais la ‚Caverne'!*« ruft Le Sueur, ohne sich aus seiner unbequemen Stellung zu erheben.

Dieser Fleiß wurde sprichwörtlich und die Schüler des Konservatoriums pflegten später von einem besonders Fleißigen zu sagen: Der arbeitet wie Le Sueur [1]).

Gegen Ende des Jahres 1782 starb Champigny und Le Sueur verlor somit einen seiner besten Freunde. Er wandte sich wieder nach der Hauptstadt, in der die politischen Kämpfe währenddessen ihren Höhepunkt erreicht hatten.

Auf Grund eines Dekrets der Nationalversammlung vom Jahre 1789 war den Theatern eine größere Freiheit verliehen worden. Jene Entscheidung zog zunächst üble Folgen nach sich, da sich unkünstlerische Bestrebungen breit machten. So leitete beispielsweise der Coiffeur der Königin Marie Antoinette eine italienische Operntruppe. Vorteilhaft für die Kunst wurde erst die Konkurrenz zwischen dem Theater Feydeau und der von Favart begründeten *Opéra comique national*, ein Wettstreit, der sieben Jahre andauerte und zahlreiche Werke zutage förderte.

Le Sueur erwartete nunmehr endlich, seine Opern aufführen lassen zu können, eine Hoffnung, die ihn nicht betrog. Dem Theater Feydeau reichte er seine »Höhle« ein, und am 16. Februar des Schreckensjahres 1793 ging sie in Szene. Der Erfolg war durchschlagend.

Das Werk war für das Pariser Publikum eine kleine Sensation: die Bühne war geteilt, der obere Teil stellte einen finsteren Wald, der untere die Höhle der Räuber dar. Bisher hatte man es noch nicht erlebt, daß auf zwei Szenen zugleich gespielt wurde. Was der Oper aber die besondere Gunst der Hörer verschaffte, war der Inhalt selbst.

In kurzen Worten: Der Anführer der Räuberbande erkennt in seiner Gefangenen, zu der er von Anbeginn sich in großer Liebe hingezogen fühlt,

1) Persönliche Mitteilung Malherbe's an den Verfasser.

seine Schwester; gerührt von der Treue ihres Gatten, der mit zahlreichen Gefährten zurückkommt, um sie zu retten, läßt der Brigantenhäuptling von seinem wilden Leben ab und kehrt reumütig zu seinem Vater, einem alten Edelmann, zurück, nachdem ihm von seiner Schwester die Verzeihung des Vaters zugesichert ist.

Dieser an Unwahrscheinlichkeiten reiche Text, der von Dercy einer Sage des Gil Blas entlehnt worden war, paßte vortrefflich in die aufgeregte kriegerische Stimmung seiner Zeit. Mehr noch! Le Sueur hatte hiermit einen nationalen Zug auf die Bretter gebracht; er hatte damit den Typ eines Werkes gegeben, der später den Namen »Schreckensoper« erhielt. »Als solche gehört sie«, wie H. Kretzschmar sagt[1]), »mit Cherubini's *Lodoiska* und Grétry's *Richard Löwenherz* zu einer Gattung von Opern, in denen die Bühne halbwegs verklärend und tröstend nur nachspielte, was die Politik Frankreichs vorspielte. Zu der langen Reihe der über Aufregung und Verzweiflung in wunderbare Befreiungen und Akte göttlicher Gnade auslaufenden Werke haben alle angesehenen oder aufstrebenden Komponisten Frankreichs beigesteuert, und das Herz der Nation hat nach ihnen noch verlangt, als Schreckenszeit und Direktorium lange überstanden waren«.

Die Kritiken waren einstimmig des Lobes voll. Namentlich hatten die Silbenchöre, die sonderbaren Modulationen und die gewaltigen Ensemblesätze den höchsten Beifall des Publikums errungen. Die damals so berühmte Sängerin Mme. Scio in der Rolle der Seraphine, hatte unzweifelhaft viel zu dem großen Erfolge beigetragen. Das Werk erlebte 700 Vorstellungen nacheinander, eine Zahl, die ganz einzig in den Annalen der französischen Oper war.

H. Berlioz weiß uns hierüber einiges zu berichten[2]):

»Die Proben zu diesem Werke waren stürmisch; bei den Sängern herrschte Einstimmigkeit über den untergeordneten Wert der Partitur. Le Sueur hatte schöne Kirchenmusik geschrieben, aber der Bühnenstil lag ihm nicht. Noch ehe ein Beweis dafür vorlag, war jeder von dieser Tatsache überzeugt. Das war selbstverständlich. Und das Urteil herrscht noch heute in gewissen Kreisen, wo das Verständnis der Kunst der Achtung mit dem Künstler gleichkommt. Das Publikum, das sich mitunter täuscht, wenn man so schroff verfährt mit seinen Gewohnheiten, das aber dennoch ein gerechter, unparteiischer Richter ist, strafte die Meinung jener, die im voraus Le Sueur's Oper verdammt hatten, in glänzender Weise Lügen. Der Erfolg von *La Caverne* war ein hervorragender. Die Oper wurde mehr als hundertmal in 15 Monaten gegeben; sie wurde an allen großen und kleinen Provinztheatern aufgeführt, wo sie sich bis heute auf dem Repertoir gehalten hat. Le Sueur hat mir oft erzählt, welch tiefe Traurigkeit ihn in jener Zeit gefangen hielt: ‚Ich

1) Vgl. »Cherubini's Bedeutung für die Gegenwart«, Jahrbuch Peters 1906.

2) Biographische Skizze, a. a. O.

hatte diesen Erfolg so sehnlich erstrebt', sagte er mir, ,ich hatte so sehr gefürchtet, ihn nicht zu erreichen, daß es mir am Tage nach dem Siege, als nichts mehr zu hoffen, nichts mehr zu fürchten übrig blieb, war, als ob mir alles fehl ginge; eine unüberwindliche Schwermut drückte mich nieder, ein sicherer Beweis, wie unersättlich die menschliche Seele ist, und ich fand nicht Ruhe, bis ich dieser inneren Gier neue Nahrung gegeben hatte'«.

Einen schönen Beweis herzlicher Freundschaft gab gelegentlich der Proben Cherubini[1]. Er wohnte eines Tages einer solchen bei. Le Sueur mußte wohl kein guter Orchesterleiter sein; denn plötzlich trat Cherubini an das Dirigentenpult und meinte: »Du komponierst sehr schöne Musik aber Du verstehst sie nicht ausführen zu lassen«. Darauf nahm er kurzerhand selbst den Taktstock und leitete die Probe des ihm genau bekannten Werkes.

Allein damit nicht genug. Am Tage der Uraufführung blieb der Souffleur aus. Kurz entschlossen setzte sich Cherubini in den Kasten und übte diese ihm gänzlich ungewohnte Funktion aus, wobei er es nicht an Ermunterungen und Zeichen für die Sänger fehlen ließ. Ja, anläßlich einer Reise nach der Normandie, sprach er in Rouen mit dem dortigen Theaterdirektor und ließ, ohne Le Sueur vorher in Kenntnis zu setzen, die *Caverne* aufführen, die hier gleichfalls großen Erfolg hatte.

Auch in Kassel, Braunschweig, Metz, Wien und Berlin erlebte dieses Werk gute und freundlich aufgenommene Vorstellungen.

Zwei Jahre später kam Méhul's *Caverne* mit dem gleichen Text bei Favart heraus, ohne jedoch irgend welchen Erfolg zu haben.

Natürlich erstanden dem Komponisten wieder zahlreiche Neider, und einige, eingedenk seines Zwistes mit dem Kapitel von Notre-Dame, das, wie alle Orden, eingezogen war, nannten Le Sueur *Mons. l'Abbé.* Diese beiden Worte hatten damals einen gar unangenehmen Klang bei den »Bürgern«: sie konnten nämlich ins Gefängnis oder auch zu dem blutgierigen Instrument, der Guillotine, am Platz der Republik, — später *Place de la Concorde* — führen.

Die politischen Wirren übten indes einen überaus befruchtenden Einfluß auf die Musik aus. Es ist ganz erstaunlich, welch eine Menge bedeutender Komponisten in dieser Zeit erstanden.

Au[2] moment où s'ouvrit la Révolution l'école musicale française entrait dans une période qui devait compter parmi les plus brillants qu'elle ait parcourues. L'influence généreuse de Gluck avait fait éclore toute une pléiade de jeunes génies qui ne devait pas tarder à se révéler. Un vieux maître revivifié par les idées nouvelles y puisant une ardeur que ses œuvres précédentes étaient loin d'avoir révélé au même degré, se mît à leur tête et donna la première impulsion: Gossec. Après lui vinrent Méhul, Cherubini, Le Sueur — dignes hé-

---

1) Fouque, a. a. O. S. 39.
2) Vgl. Tiersot, *Les fêtes et les chants de la révolution française*, Paris. S. XVIII.

ritiers de Gluck et précurseurs de la grande école de 1840 — d'autres, dont les vues s'élévaient moins haut, simples adeptes du genre national de l'opéra comique, mais pleins de jeunesse, de verve, de sang et d'un incroyable abondance d'idées: Dalayrac, Berton, de Vienne, Catel, même le vieux Grétry, qui sans renier son passé d'ancien régime, veut montrer, qu'il est encore capable de faire entendre sa voix dans le tumulte d'à présent — et cet autre, encore enfant au début, mais dont la renommée grandira dès avant la fin du siècle, Boildieu, compositeur du ‚Calif de Bagdad' et ce dernier, ce soldat, cet amateur, qui, sans les événements, fût démeuré à jamais obscur, mais qui, soulevé par eux fut un jour l'âme harmonieuse de la nation, Rouget de L'Isle[1] . . .«

Alle diese Musiker schlossen sich in dieser Zeit enger aneinander an, wie es sonst vielleicht in Jahren geschehen wäre. Es galt doch, ihr Schifflein Musik sicher durch die hochgehenden politischen Wogen zu steuern. Damals hatte sich bereits eine Institution gebildet, die zu einem für Frankreichs Musik so überaus wichtigen Moment werden sollte: die *musique de la garde nationale*, das Prototyp des späteren Conservatoire. Freilich fristete diese nur ein recht bescheidenes und unsicheres Dasein. In ein neues Stadium kam sie erst, als die Kommune auf Grund eines am 9. Juli 1792 von Petion unterzeichneten Erlasses die Schöpfung einer *Ecole gratuite de musique de la garde nationale parisienne* bestimmte. Schon acht Monate später erhielt diese Schule den Namen *l'Institut national de musique.*

Zwei Männer sind es, die sich mit Fug und Recht die Gründer des Conservatoire's nennen können: Sarrette und Gossec.

Bernard Sarrette, 1765 zu Bordeaux geboren, war Kaufmann, ein Mann, der sich durch außergewöhnliches Organisationstalent auszeichnete, eine jener Existenzen, die sich schwere Zeiten für ihr Emporkommen nutzbar zu machen wissen, einer von den »*Debrouillards*«. Seiner Initiative verdankte man die Gründung der *musique de la garde nationale.* In Gossec fand er den ersten Mitarbeiter und Musiker, denn er selbst verstand nichts von Musik. »Eine der interessantesten Gestalten[2], ein musikalisches Genie zweiter Ordnung wohl, aber ein gewaltiger Ideenschaufler — ein wahrer Mann des 18. Jahrhunderts«, sagt Tiersot von Gossec.

Am ersten Frimaire an II [= 20. November 1793] fand das erste Konzert des nationalen Musikinstitutes, das seine Existenzberechtigung durchaus bewiesen hatte, statt, und tags darauf wurde Le Sueur zum Unterrichtsinspektor ernannt. Mit ihm zugleich Méhul, sein Rivale. Dann kamen Cherubini, Berton und Dalayrac.

Durch den großen Erfolg der *Caverne* ermutigt, nahm Le Sueur nunmehr eine neue Oper in Angriff: *Paul et Virginie.* Er nahm jetzt noch

---

1) Komponist der Marseillaise.

2) Vgl. Tiersot, *Les fêtes* . . . a. a. O.

nicht, wie Gossec und Méhul, begeisterte Republikaner, an dem öffentlichen Leben teil, vielmehr widmete er seine ganze freie Zeit musikwissenschaftlichen Studien und lebte so zurückgezogen wie möglich, droben im *Faubourg Montmartre*, jenem so bekannten Künstlerviertel, wo er unter den engeren Nachbarn als uneigennütziger und edler Mensch bald bekannt und beliebt war[1]).

Während der Schreckensherrschaft komponierte er die Oper *Paul et Virginie ou la triomphe de la vertu* nach der Fabel von Bernardin de Saint le Pierre.

Im Herbst 1793 reichte er sein Werk dem Theater Feydeau ein, was wir aus einer Notiz im französischen Autographenkatalog schließen dürfen:

»*Reçu de la somme de 2400 livres à valoir sur le produit des représentations de Paul et Virginie au Théâtre Feydeau*«.

Anfang des neuen Jahres, am 24. Nivôse an II [= 13. Januar 1794] ging diese Oper in Szene. Der Erfolg war allerdings nicht so glänzend wie der der »Höhle«. Was besonders gefiel, war die Schilderung eines Seesturmes; hier hatte der Komponist seine Neigung zur beschreibenden Musik recht schalten und walten lassen können. Man war erstaunt, über welchen Farbenreichtum Le Sueur verfügte, über die realistische Kraft und die Wahrheit seiner Zeichnungen. Zu einer Schönheit ersten Ranges stempelte man den Einleitungschor: eine Hymne an die Sonne.

»Wir haben«, sagt Berlioz[2]), »ihn noch bis zum Jahre 1830 häufig in den öffentlichen Konzerten der Tuilerien gehört. Es ist eine wunderbare Seite, die nicht ihresgleichen hat, so sehr verschieden sind die Effektmittel, zu denen die größte Zahl der Komponisten in der Regel greift«.

Le Sueur hatte diese Hymne in einigen Stunden komponiert, als er von einer Probe heimkehrte.

Als in dieser Zeit wiederum die kirchlichen Verfolgungen einsetzten, wurde auch Le Sueur verhaftet. Er wurde angeklagt, »Musik für Jesus Christus gemacht zu haben«. Der bereits erwähnte Dichter Marie-Joseph Chénier erwirkte seine baldige Befreiung; freilich blieb er eine Zeitlang noch unter ständiger Aufsicht eines Polizeibeamten. Ja, die Sorge der Gendarmerie ging so weit, daß Le Sueur, als er bei der Uraufführung seines *Paul et Virginie* hervorgerufen wurde, in Begleitung eines Gendarmen vor der Rampe erschien. Dieser Vorfall erregte die Heiterkeit des Publikums dermaßen, daß Le Sueur als »ungefährlich« nunmehr auf völlig freien Fuß gesetzt wurde[3]).

---

1) Ducancel, a. a. O. S. 27.
2) Biographische Notiz, a. a. O.
3) Allg. musik. Ztg. v. J. 1847. Art. über Le Sueur.

Auch Sarrette widerfuhr ein ähnliches Schicksal. Allein nicht deswegen, weil er sich weigerte, das »Fest des höchsten Wesens« vorzubereiten, sondern weil er sich durch sein Benehmen der Behörde verdächtig gemacht hatte[1]. Es hieß nämlich, er habe bei dem Leichenbegängnisse Marat's mit seinen Musikern den Trauerzug verlassen und in spöttischem Ton gemeint: »*c'est ma foi donner bien des preuves de patriotisme que d'avoir été jusque-là pour Marat*«. Seine Freilassung verdankte er einer von Le Sueur, Méhul und Gossec unterzeichneten Eingabe des Musikinstitutes.

Ein großartiges Schauspiel bereitete sich jetzt für die Pariser vor. Robespierre hatte nämlich beim Konvent durchgesetzt, daß wieder an das Dasein eines höchsten Wesens und die Unsterblichkeit geglaubt würde. Es wurde beschlossen, diese *Fête de l'Être suprême* an drei Tagen am 18., 19. und 20. Prairial [= 6., 7. und 8. Juni] 1794 erstmalig im Nationalgarten — so hieß der Park des Tuilerienpalastes damals — zu begehen. Die Lehrer des Musikinstitutes, die genau wußten, daß es nicht ratsam sei, sich von den politischen Ereignissen abzuschließen, insbesondere, wenn der Konvent einen Erlaß gegeben hatte, sandten einen Bericht an das »Komitee des Staatswohles«, in dem sie ihre Bereitwilligkeit kundgaben und darauf hinwiesen, welch hohen Wert die Musik bei solchen Feierlichkeiten für das Volk habe. Die Unterzeichner waren Le Sueur, Gossec, Méhul, Berton, Cherubini, Dalayrac u. a. m.[2].

Die Folge dieses Schreibens war eine Aufforderung der Behörde an die Musiker, das Volk auf die »Hymne an den Ewigen«, Text von Marie-Joseph Chénier, vorzubereiten. So sah man die letzten Tage vor dem Fest die Professoren des nationalen Musikinstitutes, eine Geige, eine Flöte oder sonst ein Instrument unter dem Arm, sich in die einzelnen Quartiers wenden, um mit dem Volk zu üben. Méhul z. B. begab sich zur Tuileriesektion; Gossec auf die Boulevards; Catel nahm seinen Weg zur Sektion Brutus. Ebenso übten Le Sueur und Cherubini mit den schnell gebildeten Frauen- und Männerchören, auf einem Tisch- oder Prellstein stehend, und alles sang, »was eine Stimme, ein Herz und Blut in den Adern hatte«. Diese Vorgänge stehen einzig da in der Musikgeschichte Frankreichs. Ein auserwählter Chor von 2400 Stimmen sang dann am 20. Prairial die Hymne an den Ewigen, das Volk die Refrains, begleitet vom Donner der Geschütze.

Einmal hineingerissen in den Strudel des öffentlichen Lebens, trat jetzt und in der Folgezeit auch Le Sueur des öfteren als Tyrtäus der Nationalfeste auf.

---

1) Vgl. Tiersot, *Les fêtes* etc., S. 125.
2) Vgl. Tiersot, a. a. O. S. 151.

Zum ersten Male ließ er sich am »Fest der Siege«, das am 30. Vendemiaire an III [= 21. Oktober 1794 stattfand, mit der Komposition *Chant des Triomphes de la République Française*, einer Ode von La Harpe, hören. »Und dieses war eine wertvolle Erwerbung für die Nationalmusik, darüber konnte man schon vom ersten Tage an urteilen«, sagt Tiersot[1], und fährt fort:

L'ancien chef de la maîtrise de Notre-Dame, qui naguère avait tenté de reformer la musique réligieuse dans un esprit très moderne, ne pouvait manquer d'apporter un concours efficace aux cérémonies nationales, lesquelles ouvraient un si vaste champ à son activité. Son génie est différent, certes, de celui des autres musiciens contemporains. Il ne suit pas comme eux aveuglément les tendances classiques. Esprit chercheur, ne se contentant pas de suivre les sentiers battus, mais visant toujours très haut, occupé sans cesse à découvrir des voies nouvelles et à regarder vers l'avenir, on pouvait craindre qu'il ne sût pas se plier aux contingences avec lesquelles il faut compter lorsqu'on veut adapter l'art aux besoins du peuple. Peut-être en effet quelques autres s'y soumirent-ils mieux, et toutes les œuvres qu'il fit en ce genre ne sont pas d'égale valeur. Celle-ci, la première qu'il ait donné aux fêtes nationales, en la forme simple et sans développement dans laquelle il a consenti à s'enfermer est une de ses meilleurs: à travers des formules connues, on y sent un jaillissement au travers duquel on pressent l'action d'une âme impulsive. Son chant est fier: il n'a pas le même genre d'ardeur que le Chant du Départ ou la Marseillaise; son accent a quelque chose de moins général, qui n'entraîne pas autant, mais qui pourtant sait aller au cœur . . . Au reste, comment une nature généreuse comme celle de Le Sueur aurait-elle manqué d'enthousiasme pour chanter les triomphes de la patrie . . . ?

Als der Tag, an dem der fürchterlichste unter den Schreckensmännern, Robespierre (am 27. Juli) gefallen war, wiederkehrte und in der Konvention gefeiert wurde, erklang neben Hymnen von Gossec, Méhul auch Le Sueur's *Chant du 9 Thermidor*, dem ein Text von Desorgues zugrunde lag.

Das folgende Jahr brachte dem Pariser Musikleben ein Werk, das schon begonnen, nun zu einem Ganzen wurde und zu außerordenlicher Bedeutung für Frankreich überhaupt gelangen sollte: am 16. Thermidor im Jahre III [= 3. August 1795] erhielt das nationale Musikinstitut den Namen *Conservatoire de musique*. Die Verwaltung wurde einem Vorsteher übertragen: es war Sarrette: ihm jedoch koordiniert waren fünf Unterrichtsinspektoren, die vom *Institut national des Sciences et des Arts* ernannt wurden: Gossec, Grétry, Le Sueur, Cherubini und Méhul mit einem Gehalt von 5000 Livres p. a.

Jetzt, wo der Meister nicht nur als Opernmusiker bekannt, sondern auch als republikanischer Komponist beliebt geworden war und zu den

---

1) Vgl. ibid., S. 206.

Inspektoren des Konservatoriums gehörte, entzog er seine unter Sacchini's Auspizien komponierte Oper *Télémaque* ihrem beschaulichen Dasein, das sie bislang in den Kästen des Opernarchivs geführt hatte. Ursprünglich für die große Oper bestimmt, wurde sie jetzt dem Theater Feydeau zur Aufführung übergeben. Freilich mußte sich Le Sueur zu einer durchgreifenden Änderung verstehen. Die sämtlichen begleiteten Rezitative wurden ausgemerzt und durch einfache Dialoge ersetzt. Außerdem erhielt sie ein Ballett, um für die Bühne der Komischen Oper passend zu werden. Der Titel änderte sich gleichfalls. Das Werk erschien nämlich jetzt in der Öffentlichkeit unter dem Namen: *Télémaque ou Triomphe de la Sagesse*, lyrische Tragödie in drei Akten. Am 11. Mai 1796 fand die Uraufführung statt, die dem Werke einen Erfolg bescherte, der an Größe allerdings nicht den der *Caverne* erreichte. Die Inszenierung war eine geradezu verschwenderische und die berühmte Sängerin Mdme. Scio verkörperte die Rolle der Kalypso auf das herrlichste. Leider wurde die Aufnahme der Oper dadurch beeinträchtigt, daß Le Sueur seine Gelehrsamkeit anzubringen versucht hatte. Wie wir wissen, hatte er sich schon lange mit der griechischen Musik beschäftigt, die sein ganzes Interesse gefangen hielt.

Das *Avertissement*, das bezeichnend für Le Sueur, den Forscher und Gelehrten, ist und der Partitur vorgedruckt war, möge hier Platz finden.

»Indem man sich so sehr wie möglich in dieser Oper an strengste musikalische Einheitlichkeit gehalten hat, ist man auch gleichzeitig bemüht gewesen, den Leidenschaften, theatralischen Situationen, pantomimischen Bewegungen, den verschiedenen Gesangseigenheiten, den Rhythmen und Gesängen der antiken Musik anzupassen. Da unsere Poesie nicht mehr die rhythmischen Maße der antiken Richtung hat, — obwohl sie damit Ähnlichkeit haben hönnte — so muß man mehr im Orchester als im vokalen Teil die verschiedenen Eigenheiten der griechischen Nomoi zum Ausdruck zu bringen suchen . . .«

Das seltsamste an diesem Werk ist jedoch die Ouvertüre. Sie trägt die Überschrift: »In hypodorischer Tonart im spondeischen Rhythmus mit Beachtung der mesoidischen Melodie«. Ja wir finden eine hypokritische Arie und endlich ein Andantino in äolischer Tonart mit systaltischer Melodie!

Der *Telemach* sollte auch in der Großen Oper aufgeführt werden, doch verhinderte die Direktion eine solche mit dem Hinweis, Telemach sei der Sohn eines Königs. Das war damals allerdings für die eingefleischten Republikaner ein stichhaltiger Hinderungsgrund. Man entschädigte sich

---

1) a. a. O.

dadurch, daß man eine gute Zeit später am selben Theater das Ballett dieser Oper aufführte.

Berlioz äußert sich über dieses Werk folgendermaßen:

»In Telemach wollte Le Sueur durch die Nachahmung des melodischen rhythmischen Stils der alten Griechen ein Problem musikalischer Gelehrsamkeit lösen, dessen Schwierigkeit vielleicht er allein zu beurteilen fähig war; auch muß man nicht in der glücklichen Lösung die Ursache des Erfolges suchen, sondern in dem inneren ganz modernen Wert einer Fülle von Passagen, die voll Energie und schlagender Originalität sind, wie: Amors Arie im I. Akt und der große Monolog der Kalypso im III. Akt: *Je veux voir à mes pieds Eucharis expirante*, den Madame Scio mit soviel Feuer wiedergab.

Und Raoul Rochette sagt[1]):

»*Telemach* ist ein mythologisches Gemälde, das eine Art primitiver Anmut und homerischer Einfachheit atmet».

An die Zeit vor der Aufführung knüpft sich eine Anekdote, die des Meisters Witwe erzählte[2]). Le Sueur wohnte eines Tages einer Versammlung der *Assemblée constituante* bei, um eine Rede Mirabeau's zu hören. Plötzlich stürzte die Loge ein, auf der der Meister sich befand, und noch im Fallen rief er aufs höchste erschrocken aus: »*O mon Dieu, je ne finirai pas Télémaque!*« Er war damals gerade mit der Umarbeitung des Werkes beschäftigt. Dieser Vorfall, bei dem mehrere Menschen ihr Leben einbüßten, flößte ihm eine dauernde und unüberwindliche Scheu gegen hohe Logen ein.

Eine lange Zeit verging nun, bis der Meister sich wieder als dramatischer Komponist hervortat. Andere Dinge nahmen jetzt seine Kraft in Anspruch: einmal widmete er sich mit ernstem Eifer dem Unterricht am Konservatorium, andererseits fuhr er fort, Volksgesänge zu schreiben, endlich opferte er seine Freizeit einer Lieblingsbeschäftigung: der Musikforschung.

Eine Frucht dieser Arbeit war der *Eloge de Piccini.* Hierin sprach er sich sehr ausführlich über seine Ansichten hinsichtlich der antiken Musik aus. Wie die meisten Manuskripte des Meisters ist dieses Werk — denn als ein solches kann man es dem Umfange nach mit Recht bezeichnen — auf starkem Papier im Format großer Partituren gewöhnlich überaus eng mit kleinen Buchstaben und vielen Zeilen geschrieben[3]).

Ein weiterer eingehender Aufsatz über antiken Rhythmus erschien zuerst 1794, dann 1799 in der Übersetzung des Anacreon von dem berühmten Hellenisten F. Gail.

---

1) *Notice historique* (im *France musicale* vom Oktober 1839).
2) Allgem. musik. Zeitg. (Dr. Bamberger's Aufsatz über Le Sueur.)
3) Das Manuskript ist in den Opernarchiven erhalten.

Im Jahre 1797 wurde in der Kirche Saint-Sulpice — damals der Siegestempel — jener Kirche, in der man später so oft Le Sueur'sche Musik aufführte, der *Chant national pour l'anniversaire du 21 janvier*[1]) von Le Sueur zu einem Text von Lebrun zu Gehör gebracht.

Und es verging kein Jahr, da kam der Augenblick, wo sich der Meister einem Manne nähern konnte, dem er neben Gluck sein ganzes Leben hindurch die höchste Bewunderung und Verehrung entgegenbrachte: Napoleon. Daß dieser für ihn in seinem späteren Leben von außerordentlicher Bedeutung werden sollte, hat Le Sueur sicherlich nicht geahnt. Die Erfolge des ersten Konsuls, die zu dem Frieden von Campoformio führten, gaben den Anlaß zu einer grandiosen Feier im *palais du directoire*[2]). Es wurde ein Fest, das schon durch die Örtlichkeit nicht mehr das Gepräge einer Nationalfeier trug, sondern einen weit offizielleren Charakter hatte. Am 20. Frimaire an VI [= 9. Dezember 1797] wurde der erste Konsul mit einer Komposition Méhul's, dem Gesang »der Abreise«, »der Siege und der Heimkehr« empfangen. Dann folgte ein *Carmen saeculare* von Philidor, und den Beschluß machte Le Sueur mit seiner *Ode pour la fête de la liberté*, Text von Lebrun, ein Werk von außerordentlichen Dimensionen, das folgendermaßen begann[3]):

Réveille-toi, Lyre Orphée
Enfante de nouveaux concerts
Jamais aux rives de l'Alphée
Pindare ne chanta de triomphe plus chers.

und das zum Refrain hatte:

France heureuse quelle est ta gloire
Tu vois, les chefs-d'œuvres des arts
Conquis, de mains de victoire
Embellir de nobles remparts.

»Eine Komposition von gewaltigem Stil, eine Freskomusik«[4]).

Den Frieden von 1798 besang Le Sueur in einem *Chant dithyrambique*. Damals erhielt er vom Minister des Innern folgendes Dank- und Anerkennungsschreiben[5]):

Paris, le 29 Vendimiaire an VII [= 30. September 1798] *de la République une et indivisible.*

Citoyen, dans une république, qui doit une partie de sa gloire aux sciences, à la litterature, aux beaux-arts, les productions du génie doivent être procla-

---

1) Tiersot, a. a. O. S. 222.
2) ibid., S. 208.
3) Vgl. Tiersot, a. a. O. S. 209.
4) Ibid.
5) Unter den Papieren Le Sueur's, in den Archiven der Oper. Der Name des Unterzeichneten war nicht zu entziffern.

mées solennellement, afin que le nom des auteurs qui ont illustré la Nation par leurs ouvrages soit transmis à la postérité par la Nation elle-même. Cette recompense aussi douce que honorable, vous l'avez obtenu.

Citoyen, le Président du Directoire exécutif a déclaré publiquement le jour de l'anniversaire de la fondation de la république, que vous vous êtes distingué dans la carrière que vous parcourez et c'est avec une véritable satisfaction que je vous adresse les annales glorieuses dans lesquelles votre estimable production a été justement consignée.

Salut et fraternité.

François Comte de Meutchalevel (?).

Ende des Jahres 1799 erhielt Le Sueur von Lucien Bonaparte, der inzwischen zum Minister des Innern ernannt worden war, den Auftrag, die Musik für die Begrüßungsfeier des neunten Jahres der Republik zu komponieren. Hatte Méhul am 15. des Erntemonats im Jahre vorher drei Orchester gebraucht, so schrieb jetzt Le Sueur eine Musik für vier Orchester. Es lag ihm indessen keineswegs daran, seinen Vorgänger zu übertrumpfen, auch bedeutete für ihn die Anwendung von vier Chören keine Nachäffung Méhul's, vielmehr war diese Maßnahme ein Absenker seiner musikalischen Anschauungen.

»*Là où Méhul*«, sagt Tiersot, »*n'avait vu qu'une heureuse combinaison permettant d'échafauder un grandiose monument sonore, Le Sueur visait encore plus haut: il trouvait dans ce dialogue de quatre chœurs un puissant moyen d'expression et de peindre musical chaque groupe représentant dans son esprit une idée distincte*«[1]).

Am ersten Tage des Weinlesemonats des Jahres IX = 22. September 1800 erklang die gewaltige Komposition, zu der der Dichter Esmenard den Text geschrieben hatte, im Marstempel (dem heutigen Invalidendom), im Beisein aller Minister und Würdenträger der Republik, der sämtlichen Pariser Künstler und einer andächtig lauschenden Menge. Dem Meister standen die Schüler des Konservatoriums, die besten Musiker aller Theater und ein gewaltiges Orchester zur Verfügung, die in den vier Ecken des Domes aufgestellt waren. Die Wirkung, die das Werk auf die Zuhörer ausübte, war ganz außergewöhnlich.

Der offizielle *Moniteur* schreibt darüber:

»Der Bürger Le Sueur hatte ein Orchester mehr als Méhul am 15. Messidor aufgestellt. Die Musik religiösen Charakters hat tiefgehende Wirkungen hervorgerufen. Die Aufführung war vollendet und das Ganze staunenswert, trotz der zahllosen Schwierigkeiten, vier Orchester mit einer so großen Anzahl Musiker, die so entfernt von einander waren, zu dirigieren«[2]).

---

1) Vgl. Tiersot, S. 247ff.
2) *Le Moniteur* v. J. 1800.

Und der *Mercure de France*[1]) sprach sich über die Absichten des Komponisten folgendermaßen aus:

»Der Bürger Le Sueur hat sich seiner Wertschätzung würdig erwiesen. Seine mächtige Komposition bietet eine Fülle wirklich dramatischer Effekte und Einzelheiten. Die vier Orchester, die er benutzte, boten jedes einen besonderen Charakter. Eines schien das freudige Murmeln eines Teils des Volkes, bei der Rückkehr von der Festlichkeit, die man feierte, zu malen, ein anderes enthüllte die Gefühle des Jubels durch einen ähnlichen aber weit belebteren Gesang; ein drittes drückte durch ein von den beiden anderen ganz verschiedenes Motiv in nerviger Weise die freudige Erregung aus, die sich einer großen von den gleichen Gefühlen erfaßten Menge mitteilt« [2]).

Diese aus zehn ausgedehnten Stücken bestehende Tondichtung, erklärt Tiersot für die bedeutendste je für die Nationalfeste geschriebene Komposition. Ja, er glaubt zwischen diesem *Chant de Ier Vendemiaire* Le Sueur's einem wahren Oratorium, und Bach's Matthäuspassion eine frappante Ähnlichkeit, insonderheit hinsichtlich der Introduktion beider Werke zu erblicken[3]). Lucien Bonaparte, der auch den Proben beigewohnt hatte, sprach Le Sueur seine außerordentliche Genugtuung über die Komposition aus und gratulierte ihm nach dem Fest zugleich im Namen des ersten Konsuls[4]). Einige 30 Jahre später sollte Berlioz sein *Tuba mirum* von fünf Orchestern erdröhnen lassen[5]).

Wie vor etwa einem Dezennium als Kapellmeister von Notre-Dame, so hatte auch dieses Mal der Meister ein Programmbuch verfaßt, das aber nicht zur Verteilung kam. Das war eins der Bubenstücke Sarrette's, der keine Gelegenheit vorüberließ, Le Sueur zu schädigen. Er hatte absichtlich die Drucklegung hintertrieben[6]). Auf das Verhältnis der beiden Männer zueinander kommen wir noch zurück.

Zwei kleinere Kompositionen, Hymnen zum »Fest der Landwirte« und »Fest der Greise«, vervollständigen des Meisters Tätigkeit während der Revolution.

Obschon keineswegs republikanisch gesinnt, hatte er doch mit freudigem Eifer sich als schaffender Künstler in den Dienst der Volksfeste gestellt. Hielt er doch die Menge für einen überaus gerechten Richter in musikalischen Dingen; erachtete er es doch für eins der vornehmsten Gebote der Kunst, auch den Massen ihre Schöpfungen zuteil werden zu lassen. Als er später Kaiserlicher Kapellmeister geworden war, richtete

---

1) v. J. 1800.
2) Über das IV. Orch. schweigt das Blatt.
3) Vgl. Tiersot, Mènestrel, 2. Sept. 1894.
4) Ducancel, a. a. O. S. 97.
5) Boschot, a. a. O. S. 157
6) Ducancel, S. 91, a. a. O.

er kostenlose Konzerte ein, in denen er namentlich Gluck'sche Werke zur Aufführung brachte[1].

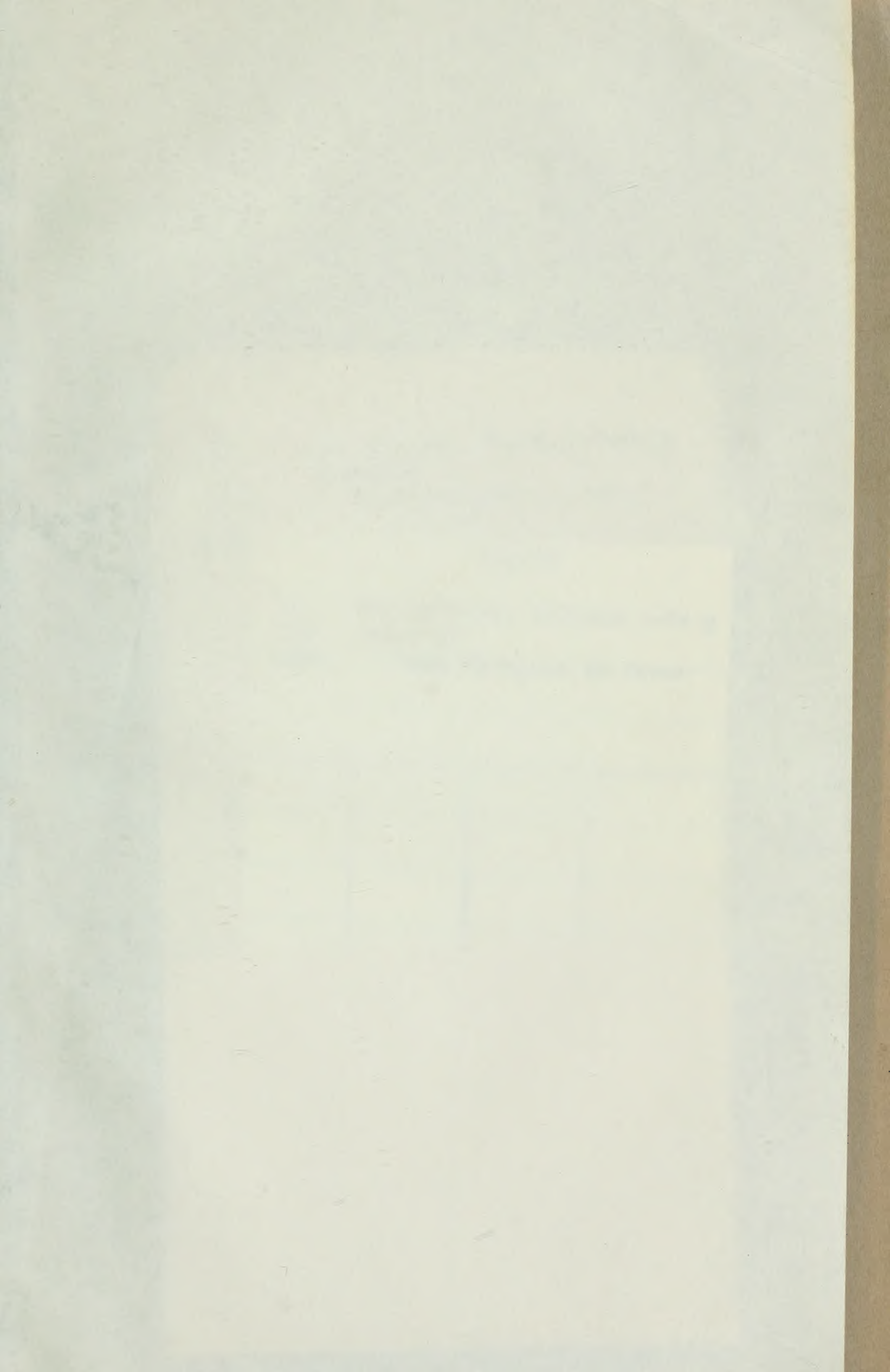
Am 18. September 1800, also einige Tage nur vor dem Jahresfeste der Republik, fand die feierliche Überführung der Gebeine des Marschalls Turenne (1611—1675) von der Königsgruft in Saint-Denis auf Napoleons Befehl zum Dom der Invaliden statt. Zu dieser ernsten Feierlichkeit hatte Le Sueur wiederum die Musik geschrieben, die aufs neue den Gefallen des ersten Konsuls in hohem Maße gefunden hatte. Hier verwandte der Komponist zwei Orchester. Er führte, in der Mitte stehend, das Ganze. Cherubini und Kreutzer dirigierten die Orchester und die zu ihnen gehörenden Chöre. Es war eine Musik von einer Schönheit ersten Ranges, würdig des Marschalls, würdig auch dessen, der diese Feier angeordnet hatte[2].

1) Fouque, S. 104, a. a. O.
2) Allgem. mus. Ztg. v. J. 1800.

Lebenslauf.

Am 27. September 1887 wurde ich, Wilhelm Ludwig Heinrich Buschkötter, als Sohn des Kgl. Oberlandmessers Heinrich Buschkötter (†) zu Höxter i. Westf. geboren. 1898 bezog ich das human. Gymnasium zu Greifswald und bestand, nachdem ich krankheitshalber die Schule längere Zeit hatte unterbrechen müssen, 1908 mein Abiturientenexamen. Ich wandte mich dem Studium der Medizin zuerst in Greifswald, dann in Berlin zu. In S.-S. 1909 ging ich zur Musikwissenschaft über und hörte die Vorlesungen der Herren Professoren Kretzschmar, Wolf, Lasson, Richl, Erdmann, Stumpf, Rubens und Blasius. 1911 bezog ich die Universität Halle a. S. und vollendete hier unter Herrn Prof. Dr. Abert meine Studien; hier nahm ich an den Vorlesungen und Übungen Prof. Aberts und Prof. Menzers teil. Meine praktisch-musikalische Ausbildung empfing ich in Berlin, teilweise als Schüler des Sternschen Konservatoriums für Musik, teilweise durch Privatunterricht. Am 20. Februar 1912 bestand ich mein Dr.-Examen. Allen meinen verehrten Lehrern möchte ich an dieser Stelle meinen Dank aussprechen. Besonders aber Herrn Geh. Reg.-Rat Prof. Dr. H. Kretzschmar, der die Anregung zu der vorliegenden Arbeit gab, sowie Herrn Prof. Dr. H. Abert, der mir bei der Vollendung meiner Arbeit mit Rat und Tat zur Seite stand aufs wärmste zu danken, ist mir Bedürfnis. Nicht unerwähnt möchte ich lassen, daß während meiner Studien in Paris die Herren J. Tiersot, Ch. Malherbe (†) und Dr. Echocheville mir in liebenswürdigster Weise ihre Unterstützung angedeihen ließen.

Druck von Breitkopf & Härtel in Leipzig.






UTL AT DOWNSVIEW
D RANGE BAY SHLF POS ITEM C
39 13 12 22 01 018 1